POETICA Y PLASTICA



MINISTERIO DE CULTURA

BIBLIOTECA ARTIGAS

Art 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COMISION EDITORA



COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

Vol 134

EMILIO ORIBE

POETICA Y PLASTICA

Tomo I

Cuidado de la edición a cargo de
JOSÉ PEDRO BARRÁN y BENJAMÍN NAHUM

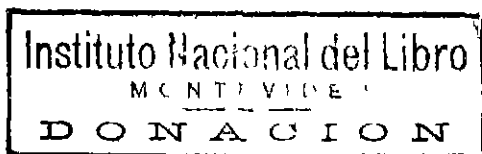
EMILIO ORIBE

POETICA Y PLASTICA

Prólogo de

ALFONSO LLAMBIAS DE AZEVEDO

Tomo I



MONTEVIDEO
1968

iados al [illegible]



PROLOGO

Emilio Oribe (1893), ha sido y es, ante todo, un poeta El mismo se define así cuantas veces se le inquiere sobre su verdadera vocación La poesía lo atrajo de joven y se ha mantenido a su servicio a lo largo de más de cincuenta años de actividad intelectual

Una continua relación entre la inteligencia y la vida, lo ha conducido a interrogarse sobre la esencialidad de la poesía Y tras un trabajo meditado y sin tregua, ha ido buscando también el perfeccionamiento de su canto

La estructura espiritual que ha creado dentro de un universo incierto y desafiante, se presenta como una unidad absoluta, indivisible y dinamica a la vez, llena de formas puras, de esplendorosos símbolos y de singulares alegorías Dicha unidad se confunde con la vida misma, con sus afirmaciones y negaciones, que Oribe siente con pasión y fervor, manteniéndose por encima de cualquier esquema meramente intelectual

Todas las meditaciones de Oribe conducen tarde o temprano a nutrir y renovar el mundo de sus ideas, su desplazamiento hacia el encuentro de la Belleza, con los elementos que pueden encender su emoción Por más conceptual o hermética que parezca, su poe-

sía se inscribe en el dominio de las cosas naturales y sensibles, allegada al equilibrio y al orden con que esas cosas están dispuestas en el cosmos

Una vida entera —como la suya— entregada a la poesía, ha hecho que ésta adquiriera a través del tiempo tonalidades diferentes, acordes que desnaturalizan melodías anteriores, lenguaje que el ejercicio del idioma lo va haciendo cada vez más sencillo, más poderoso y sugerente, aunque tal vez, menos seductor, llanezas que ocultan dificultades vencidas, e ideas que entran en el dominio de las intuiciones Oribe sabe de sobra que por más fascinante que sea el poder de la inteligencia a través del juego de las ideas, por encima de la "categoría integral" que es el "nous", no hay poesía sin un cierto frenesí dionisíaco, sin un enamoramiento del mundo sensible que nos rodea

Para quien se integra coordinando su ser con las fuerzas infinitas que ocultan su rostro, la imagen reveladora de la belleza, que también es verdad y amor, provienen de lo Alto, de la indulgencia con que desparraman en el universo algunas de las perfecciones que preferentemente anhelamos

Hace muchos años, en 1930, analizando la posición estetica de Oribe, que ya evolucionaba hacia un intelectualismo reflexivo, señalaba Zum Felde que no era cuestión de entenderlo como un poeta cerebral Y tenia razón Por ser enemigo de estridencias y delirios, Oribe prefiere alentar un ritmo tranquilo y sosegado, en medio de un recogimiento interior que le prepara para un diálogo vivificante y agudo Oribe medita y canta a la vez, entre perplejidades, enigmas,

interrogantes y zozobras Su espíritu no escapa al fluir incesante de la vida, a la angustia de la existencia Si ha revelado la fascinación que sobre él han tenido poetas como Poe, Mallarmé, Valéry, Milosz, Eliot y otros, no es sólo por la casi perfecta arquitectura que ornamenta sus poemas, sino por su "belleza adherente", dentro de la terminología kantiana Es decir, poemas que —como él mismo anota— "en cualquier circunstancia, ofrecerán declive o entrada a los enigmas y a los problemas del hombre eterno, desenmascarados y sufridos por el hombre de hoy Resplandecen líricamente a pesar de las marcas filosóficas que los impregnan" Así, pues, el misterio y la emoción son asideros imprescindibles del poema, elementos sin los cuales cualquier arte resulta poco cautivante

Una sólida estructura interna se destaca en la siempre alusiva poesía de Oribe Es la base de un desarrollo posterior que no siempre es fiel a su esencialidad apolínea A veces se deja arrebatar por los vaivenes de una nutriente floración dionisíaca que también es, según el poeta, "una forma superior de inteligencia poética".

De la poesía, Oribe ha pasado, no sin cierta arrogancia, a la meditación de problemas filosóficos y estéticos Sus planteos y desarrollos se presentan en campos muy variados del conocimiento Basándose en amplias y variadas lecturas, recoge lúcidamente lo que puede integrar la zona específica de sus análisis Estos siempre se efectúan con gran libertad, sin miramientos —en ocasiones— para quienes le proporcionan sus puntos de partida

Teoría del Nous (1934) y *El Mito y el Logos* (1945) son libros complementarios de *filosofía fragmentaria,* es decir, reflexiones que escapan a toda sistematización, donde huye, deliberadamente, de lo que pueda automatizarlo, sometiéndolo a copiosos encadenamientos de la razon Aún conservando sus escritos una gran unidad conceptual, puede advertirse, sin dificultad, que Oribe eslabona su pensamiento fuera de lo discursivo Es una manera que lo ha habituado a lograr una gran precisión expresiva y a sustraerlo a la elaboración de una prosa fácil o *fluyente*

La idea de hacer filosofía, o, más bien, de aproximarse a ella, tiene para Oribe un fin puramente estetico, poético, porque como se desprende de sus propios escritos, no hay a su entender ejercicio más noble y superior que el de la poesía misma Llegar a ella es un rito sagrado, que se alcanza luego de un proceso de depuración del espíritu, cubriendo etapas sucesivas de la meditacion, en una operación casi mística del ser pensante La filosofía es así un vehículo indispensable para integrarse en el mundo de lo poético, misterioso, mágico y lindante con lo extraterreno

Otros libros u opúsculos aparecidos después, como *Trascendencia y Platonismo en Poesía* (1948), *La intuición estética del tiempo* (1951) y *Dinámica del Verbo* (1953), mantienen el interés especulativo de sus primeras obras, retomando y retocando los mismos temas, pero vertiendo con mayor profundidad y belleza expresiva lo que va desarrollando bajo el

estímulo de frecuentes lecturas Penetrante como pocos lo han sido en nuestro medio para el análisis y exposición de la obra de quienes le han formado intelectualmente —de Anaxágoras a Whithead y de Píndaro a Valéry— no es incondicional de sus ídolos y cuando es necesario los abandona en el camino si amenazan con no dejarlo avanzar entre sus fantasmas preferidos.

La fidelidad de Oribe a sus propios pensamientos, la reiteración de infinidad de temas, le ha proporcionado gran unidad a su obra, aparentemente dispersa e inconexa Cuando la ocasión se le presenta, recurre a sus propios textos como nuevos temas de meditación y como prueba fehaciente de que nada o casi nada ha variado con respecto a sus puntos de vista Prueba de esta identificación y continuidad, la tenemos en el trabajo, *Algunos aspectos del pensamiento en el Nuevo Mundo* (1956), que como hábil tejedor, elaboró con retazos de sus páginas fundamentales

Poética y Plástica (1930), es una colección de ensayos y aforismos, muy libremente elaborados, con los que se inicio en el ejercicio de sus meditaciones esteticas cuando ya concebía su arte como una tarea paciente y difícil Desde entonces entendió que los medios para llegar a realizaciones coherentes y lúcidas, debía proporcionárselas el contacto con los grandes pensadores, poetas, músicos, plásticos, familiarizándose especialmente con aquellos que le permitían recurrir a su propia experiencia. La lectura del libro permite reconocer los elementos fermentales sobre los cuales Oribe elabora su tejido

PROLOGO

La edición original de *Poética y Plástica*, estaba integrada por los siguientes títulos I *De la Creación Artística*, II *De la Imaginación Creadora*, III *De la Poesía, la Inteligencia y la Música*, IV *De la Cultura y los Estilos*, V *De un Poeta y un Pintor del Trescientos*, y VI *De lo Poético y lo Plástico*.

Estos seis trabajos, con excepción del tercero, fueron redactados en base a una serie de conferencias que Oribe pronunció en la Universidad de Montevideo, en 1928 La finalidad del libro —señala él mismo— es trazar "sobre el misterioso tema de la creación artística (revelándose, primero y realizada, después) una especie de sinfonía arbitraria en seis tiempos, para dejar evidenciado el destino enigmático de aquello que la imaginación del hombre crea" Pero más allá de la posible o imposible explicación de ciertos hechos que se aglutinan en torno a la tarea creadora, están en este libro las pruebas reveladoras del estéril esfuerzo de la inteligencia, para señalar los misterios y procesos de ese trance

La declarada finalidad se mantiene intacta en esta nueva edición que se ha visto enriquecida con otros trabajos que Oribe ha entendido que es aquí donde deben figurar

El capítulo que se beneficia con nuevas incorporaciones es el III *De la Poesía, la Inteligencia y la Música*, es decir, el que desde un principio dejaba las puertas abiertas para que Oribe fuera ilustrando y enriqueciendo con nuevas elaboraciones un temario tan amplio y sugestivo Y así lo ha hecho a través

de los siguientes trabajos *Sobre Juan Ramón Jiménez, Sobre Joaquín Torres García, Sobre García Lorca, Ante una exposición de Rafael Barradas, Sobre Pedro Figari, Sobre José E Rodó, Alejandro Korn* y *Vaz Ferreira y el pensamiento de Nietzsche.*

Al capítulo IV se agrega *Sobre estética actual,* y al VI, *La poesía filosófica de Julio Herrera y Reissig* Por fin, el ensayo *Tres ideales estéticos,* es el que Oribe publicó con el mismo título, en 1958, en la Revista de la Facultad de Humanidades

* * *

Como ya se ha dicho, esta variada cadena de reflexiones que integran esta obra, se elabora a ritmo tranquilo y cadencioso, dando lugar al aposentamiento de las ideas, que no aspiran a ser originales sino a vitalizar el esfuerzo de la inteligencia para alcanzar la lucidez necesaria y comprender —si es posible— los problemas que plantea la impactante singularidad de la vida a traves del espíritu creador

Descifrar, por ejemplo, los secretos de la creación artística, a lo largo de métodos o procedimientos que han sido estudiados por psicólogos, por estetas o por los mismos artistas, que muchas veces se resuelven en proposiciones contradictorias o en bellas teorías, es uno de los temas que con más afección ha tratado Oribe en su libro, descontando las dificultades que surgen del problema mismo Analiza las tentativas que se han dado por establecer algún método que permita llegar a convincentes conclusiones, pasando por las teorías de la maestría técnica, de la potencia-

ción y de la inspiración Oribe entiende que se está muy lejos aun de saber cómo se crea En tal sentido recuerda el descorazonamiento del abate Brémond que no pudo llegar a la captacion de la poesia pura, reconfortandose en cambio con Valery que considera que "el silencio final será la situación más adecuada para el creador artístico, quien paradojalmente, es más poeta cuanto más se resiste a la tentación de escribir" Para ilustrar parte de estas ideas y como ejemplo de inspiración pura, Oribe analiza la obra de Delmira Agustini en paginas no superadas hasta hoy sobre la genial poetisa

* * *

Tambien se estudian en este libro las diversas formas de la imaginación creadora, partiendose del supuesto de que no hay tipos delimitados de imaginación, sino que solo existen seres que imaginan Recuerda Oribe las ideas de Wundt y de Ribot, por ejemplo, y con este último señala las dos grandes corrientes de la imaginacion la plástica y la difluyente En la primera predominan las imágenes bien diferenciadas a traves de muchas variedades, en la segunda, se dan elementos vagos e imprecisos, con su cortejo fascinante imaginación sentimental, imaginacion mitica, imaginación mistica, etc

Aunque la musica sea el ejemplo más ilustrativo de imaginación difluyente, en oposición a la escultura y la arquitectura, que expresan lo más puro de la imaginacion plástica, no es facil distinguir límites —observa Oribe— entre lo difluyente y lo plástico,

aún en las actividades más materiales, puesto que en un mismo creador se dan alternativamente ambos aspectos Tal, Miguel Angel, con el David, por un lado, y Los Esclavos, por otro, o Shakespeare, con *La Tempestad* y el *Otelo*

Asimismo, Oribe considera la imaginación creadora en sus relaciones con la arquitectura a través de las ideas de filósofos y críticos y por ser ella una "música de la expresión" Arranca con Valéry, el pensador y el poeta de su preferencia, renovador del diálogo platónico en *Aupalinos ou l'Architecte,* destacando el afán del creador que aspira a la solidez y a la duración, destacando la analogía que existe entre la música y la arquitectura, porque esta da "una impresión musical y construye un palacio ideal que llenará la misma música del silencio" Anota que Hegel entiende que entre ambas artes hay una multiplicidad de relaciones armónicas que se reducen a cifras y, por tanto, mediatamente inteligibles Recuerda a Borissavlévitch, en oposición a aquellos dos, que considera la arquitectura como un arte simbólico y asociativo, por tanto el arte más pobre de todos en cuanto al orden de la expresión, porque en cuanto al orden de la creación, es el arte por excelencia que sólo puede compararse con la música

Luego, pasa revista Oribe al tema de la deshumanización del arte, sobre el que se polemizaba abundantemente en los años en que escribe estos ensayos Analiza las confusiones que se derivan de las proposiciones de Ortega y Gasset en su conocido ensayo, para llegar a la conclusión de que tal deshumaniza-

ción no existe, que es una expresión carente de sentido, un juego verbal, diríamos "Podría cultivarse un arte —dice Oribe— no muy comunicable a los demás, un arte exquisito que sólo es el goce de una minoría, pero eso ocurre porque se trata del producto alquitarado de un grupo de hombres excepcionalmente dotados, y, si no alcanzan al resto de la sociedad, a las muchedumbres, es porque en éstas las funciones esenciales y jerárquicas del ser humano se hallan aún impuras, cerca de la naturaleza, no *humanizadas,* en una palabra, más que parcialmente" Es un error pensar, pues, que si las artes no llegan al pueblo, a las masas, porque no entran en el juego de la vida, como se dice impropiamente, debe descartárselas por falsas o inútiles No es cierto De lo que se trata es de *elevarse* hacia ellas para sacudirse el lastre de bestialidad y grosería que tienen el pueblo o la masa como tales

El estudio sobre la imaginación creadora se cierra con breve pero certero estudio sobre la música de Debussy, porque considera que el conocimiento de los grandes músicos puede también proporcionarse por "previas y azarosas documentaciones puramente literarias"

* * *

Al estudiar la cultura y los estilos, Oribe comienza señalando la poca actualidad que tienen al presente las ideas de Taine, muy bien recibidas durante tantas décadas, frente a las renovadas interpretaciones del hecho artístico elaboradas desde Wolffin en adelante

Previene Oribe sobre los peligros de las teorías, que aunque corresponde estudiarlas con atención e integran un elemento básico de nuestra formación estética, pueden anular nuestra independencia de criterio No hay que dejarse dominar por ninguna de ellas, por más fascinantes que parezcan, porque pueden generar una gran cantidad de equívocos

Destaca, por ejemplo, la limitación de los estudios de Wolffin, muy atractivos en múltiples aspectos, pero circunscritos al estudio de los estilos de la época moderna, lo clásico y lo barroco, destacando de ellos su conocida evolución, que arranca de lo lineal a lo pintoresco, hasta llegar en su última etapa, de la absoluta claridad de los objetos a la relativa claridad de los mismos

Luego se refiere a las ideas de Spengler, más peligrosas todavía que las del anterior Conviene que el pensador alemán "se complace en narrar lo que sucede, hasta fijar su devenir por intuiciones puras", defendiéndose "con imágenes y símbolos o emblemas cifrados o ideas de oculto sentido, que no pueden descifrarse, como aquella del "sino" Hay momentos en su exposición —continúa— en que el arrebato poético predomina o sostiene una sólida armazón científica o filosófica, como ocurriría con un Lucrecio de este siglo Esto no significa que no sean aprovechables muchas páginas donde Spengler estudia las artes, sobre todo cuando se refiere al alma apolínea, fáustica y mágica, lectura que Oribe recomienda por ser de gran provecho y sin peligro, conceptos que él mismo se complace en sintetizar No

obstante las críticas que abundan sobre las ideas de Spengler —las de Rickert, por ejemplo, quien afirma que hace mal uso del material histórico para concordarlo con su teoría— Oribe considera que su contribución al estudio de las artes y los estilos, en su distinción entre arte apolíneo y fáustico, da crédito para incorporar a sus escritos entre los que hay que tener en cuenta para la formación estética

Un repaso a las ideas de Max Scheller, expuestas en *El Saber y la Cultura* —muy difundidas entonces en nuestro medio—dan fundamento a que Oribe complete el ciclo básico que le permite luego marchar independientemente, a través de una exposición libre y romántica, diferente a la de quienes le han estimulado

Para el estudio del gótico, considerado como un arte no con predominancia imaginativa, sino de lógica perfecta, preciso y racional, Oribe abre en abanico las lúcidas anticipaciones de Violet-le Duc y los coherentes desarrollos de Banister Fletcher y Worringer, que acercan un método claro para llegar a interesantes conclusiones Pero Oribe no se entusiasma mayormente por el procedimiento minucioso y objetivo de Fletcher ni participa del criterio de Worringer que en su deseo de encarar el gotico "como una proyeccion al exterior de delirios místicos milenarios, inexpresados, hasta que entraron en contacto con espíritus mas claros y armoniosos, en el siglo XII", y aunque "establezca una participacion indudable de lo nórdico en la esencia del gótico", no hace otra cosa que reconocer que por sí mismo el gótico no

fue capaz de realizarse Previene Oribe contra estas discutibles conclusiones que entrañan un análisis apresurado

* * *

El ensayo dedicado a Dante y a Giotto, elaborado por quien conoce al detalle la obra de ambos genios del trescientos, resulta uno de los más emotivos y densos Un viaje a Italia y una tranquila recorrida por tierras y poblados donde también discurrieron ambos florentinos y en donde aún pueden revivirse sus apacibles ensoñaciones, ha permitido que Oribe trazara un cuadro evocador de esa amistad iniciada en la Capilla de la Arena, en Padua mantenida en largos diálogos en los alrededores de la ciudad y sellada, sin sospecharlo ambos italianos, en la inmortalidad Uno, mantuvo el recuerdo de su amigo en el severo retrato que se conserva casi intacto, el otro, en el memorable terceto que comienza "*credette Cimabue nella pittura* " Asimismo recuerda Oribe, como estos amigos que hicieron el elogio de Francisco de Assis, se unieron en la liberacion y en la creación "ambos salieron de la gleba popular y expresaron los sentimientos del pueblo de la época, uno, dignificando la lengua vulgar, y el otro, historiando los motivos religiosos que estaban en la memoria de las multitudes de burgos y campiñas"

No se aparta Oribe en su ensayo de señalar la abundancia de elementos espirituales que tonificaron la vida en epocas de desvíos y parcialidades Ninguno de ellos deja de encender su antorcha en cuanto se

trata de iluminar el camino que los conduce a dar un autentico testimonio de sus convicciones y experiencias Y los dos meditadores —porque sí lo fueron— oculta o declaradamente, se desplazaron bajo el signo apacible y fraterno del hermano Francisco, de quien Renán afirmara que fue el padre del arte italiano

Para coronar el encantamiento y unción que en él proyectaran Dante y Giotto, propone Oribe a la meditación de artistas y estudiosos lo que a continuacion se transcribe "La amistad de Dante y Giotto, la mutua simpatía que les unió, la idéntica actitud de ambos frente al despertar del genio y de la nacionalidad de Italia, es una de las etapas iniciales del Renacimiento y debe ser considerada, por lo tanto, como un factor decisivo en la elaboración de este movimiento"

"En el trescientos, y en estas tres figuras de auténtico genio que hemos comentado, se realizó plenamente, el misterioso milagro de la armonía de lo poético y de lo religioso con la exactitud plástica Analicense las obras y empresas de San Francisco de Asís y se verá cómo coexisten esas gigantescas voluntades en lo sensitivo o razonante que presidieron su acción, con la santidad más perfecta y la imaginación poética más inefable Así, en lo más íntimo de la obra de Giotto y Dante, artistas hombres que aparentemente ofrecen más unidad, pues en el fondo ellos son del arte y nada más, es decir, si penetramos en los límites que trazan los firmes contornos de la arquitectura y la pintura de Giotto y lo estruc-

tural de la *Divina Comedia,* notaremos inmediatamente estremecerse, vivas, la vibración, la fluidez y la claridad de los sentimientos religiosos y poéticos, que reinaron en las almas de infinidad de hombres y generaciones".

* * *

En el tratado sobre lo poético y lo plástico, el mismo Oribe anticipa que en su desarrollo reinará un cierto desorden barroco, atraído por el sinnúmero de vertientes que resplandecen en lo íntimo de la creación artística

Primeramente señala las características de la poesía pindárica, que canta las victorias atléticas de quienes tenían el privilegio de poderse entregar al perfeccionamiento físico Pero así como ese supuesto cantor de las razas jóvenes expresa la alegría de vivir de los de su casta, se revelan simultáneamente tambien en él, las limitaciones de esa alegría. De cualquier manera su pesimismo no es tan grande como para no intentar liberarnos de la preocupación de la muerte Y lo logra —dice Oribe— "acercándonos a los inmortales, cuya presencia nos hace sentir", porque "sabe que la felicidad de la vida que canta viene de las altísimas dinastías del cielo De ahí la nutrida cantidad de preceptos morales y de sentencias que Píndaro nos comunica para que jamás olvidemos que, por nosotros mismos, no somos nada"

Luego, el ejemplo de la poesía de Walt Whitman, que es también un poeta que se inspira en la vida y en los sucesos que acaecen en su tiempo, de los cuales el hombre es siempre el protagonista, lo esco-

ge Oribe para mostrarnos a un antirromántico, enamorado del cosmos que "se arroja al océano de las cosas como un nadador seguro y prodigioso"

Aún estableciendo diferencias sustanciales entre uno y otro poeta, más joven Whitman que Píndaro en la glorificación del individuo, en ambos es clara la integracion de lo musical, lo lírico y lo plástico, que es uno de los fenómenos que Oribe quiere destacar En Pindaro es inmediata, presentativa y objetiva, en Whitman es más bien representativa, imaginada y subjetiva, pero siempre tan intensa como aquélla Por otra parte, de estas expresiones surgen afinidades íntimas que unidas de la mano forman un haz de perfecciones plásticas y rítmicas

Para ilustrarnos de cómo la poesía y la música se unen de cuando en cuando para integrar un conjunto indivisible que provoca un máximo de emocion artística, se explaya Oribe en ejemplos conocidos que pueden hallarse en Verlaine, en Heine y en Darío, entre los modernos, en San Juan de la Cruz y en Fray Luis de León, entre los antiguos Y aún, yendo más allá, en los poetas en los que predomina la plasticidad, la obra es tan relevante como cualquier otra, fenómeno, que caracteriza y determina —según Oribe— la mayor parte de la poesía hispana Es más ajena a los hombres que a la naturaleza y se posesiona de los sentidos, de las formas y los colores, más que del espíritu y del alma humanos

Entre los nuestros, Herrera y Reissig es un ejemplo elocuente de esta calidad multiforme de la poesía, que se adorna, por intermitencias, con estructuras

concretas que se ufanan por despertar y complacer nuestra sensibilidad mucho más que nuestra sentimentalidad.

Las páginas están destinadas a esclarecer cómo la poesía de Herrera y Reissig más perdurable "es aquella que se abre cauce en la sabiduría, transformándola, mágica corriente de fuego que reduce bellos metales y se adorna con los extraños precipitados que va construyendo" Una manifestación distinta a la obra de Delmira Agustini, intuitiva y libre de cultas contaminaciones, de la cual puede pensarse que de haber sido más ilustrada, hubiera caído en la ramplonería y en la vulgaridad

* * *

En *Tres ideales estéticos,* Oribe intenta un amplio examen de las ideas de *Leonardo y el Renacimiento, Shelling y el Romanticismo* y de *André Malraux y la época contemporánea*

Leonardo que es una síntesis de las ideas de sus coetáneos, aparece como un ejemplo elocuente de un tipo de genialidad en donde la inteligencia no ha deteriorado la creacion en su proceso fluyente Es una mentalidad que atrae a Oribe por lo tenaz y contradictoria a la vez Aunque Leonardo era inconstante y fragmentario, que desviaba deliberadamente el curso de su pensamiento imprimía un sello personal a todo lo que ejecutaba Oribe destaca esto que llama "revelación súbita de lo genial en el detalle parcial, en el dibujo apenas sombreado, en la máxima no muy bien fundamentada" Milagro que no

puede explicarse Y concluye afirmando que en Leonardo hubo dos propósitos fundamentales lograr que su pensamiento se condensara en formulas precisas y sencillas, y alcanzar la síntesis expresiva "al reducir todos los elementos representados en la solución del problema de la sombra"

Conociendo las dificultades que entraña realizar una síntesis de las ideas estéticas de Schelling, el más hermético de los filósofos del idealismo ontológico alemán, Oribe trata de explicarnos el proceso de las mismas, para considerar que la creación artística es para el filósofo "la resolución de lo contradictorio implícito en lo humano" Recuerda igualmente que lo esencial de su doctrina se expresa en el concepto de la Belleza identificándose con la Verdad, pero con la Verdad relativa a Dios, "permitiéndonos ver las cosas tal como son, preformadas en el espíritu creador de arquetipos, del cual sólo recibimos en nuestro espíritu las copias" La Belleza es uno de los arquetipos que vale por sí misma, ajena a toda relación con las cosas exteriores

Malraux, a través de *Las Voces del Silencio,* le recuerda a Oribe el método cíclico de las creaciones literarias Ahora con el, "el ciclo de la creación plástica de la humanidad existe" La cuestión era tratarlo como artista "con imaginación filosófica y emoción trágica".

Reconoce Oribe los escollos para familiarizarse con los textos que exigen una prolongada frecuentación de diversas culturas, pero queda atrapado por la be-

lleza y el sortilegio de muchas páginas, la densidad y oscuridad de otras que hacen suponer "la hipótesis de un Malraux futuro, fragmentario, que recogiera las formas inesperadas de su poder creador dentro del arte plástico, en tanto se torna filosofía y crítica aforística" El anhelo de ordenar conocimientos, lo impulsan a Oribe a reducir a cinco las fundamentaciones de su estética, tal como se ofrecen en el parágrafo IV de su estudio

Adivina, por fin en la obra de Malraux, un conocimiento exhaustivo de las cuestiones estéticas, que proviene de la doctrina de los filósofos, así como "su experiencia directa de lo que trasciende para la comprensión de las artes en los diálogos platónicos hasta las incitaciones bergsonianas, como la sabiduría que emana de los registros borrados o vivos de toda metafísica". Sorprendido y en parte atónito permanece Oribe ante la formidable arquitectura que sostiene conceptos y proposiciones que abren nuevos horizontes para la comprensión del arte en su proceso histórico universal

* * *

Como se ha expresado anteriormente, el capítulo III, *De la Poesía, la inteligencia y la música,* es el más extenso de todos y el más personal, donde Oribe ha preferido incluir algunos estudios o aproximaciones sobre figuras relevantes de la cultura nacional, como Vaz Ferreira, Torres García, Figari, Rodó y Barradas

En todos estos estudios muestra su agudeza y penetración, ahondando en las numerosas ideas que se multiplican en los textos de esos filósofos, pensadores o artistas, rescatando la vivificante unidad de pensamiento o la penetración de sus observaciones, o el rigor de su método, o los esquemas sobre los cuales han edificado sus obras

Entrelazados a esos estudios, Oribe ha incorporado una abigarrada y maciza colección de aforismos que son la parte fermental de su obra a través de la cual nos introducimos en el universo en que vive, con sus afirmaciones y negaciones que tantas veces lo sumergen en lo misterioso y desconocido Estas páginas de su actividad creadora, le llevan a presentarse en un estilo original, muy suyo, inconfundible, eslabonado de ensimismamientos, de secuencias reveladoras de su capacidad intuitiva y de su condición superior de hombre estético

ALFONSO LLAMBÍAS DE AZEVEDO

EMILIO ORIBE

Nació en Melo el 13 de abril de 1893, hijo de Nicolás Oribe y de Virginia Coronel Pasa su niñez en la ciudad natal Radicado en Montevideo, inicia estudios universitarios en 1905 y termina el bachillerato en 1912 Este año representa al Uruguay en el Congreso de Estudiantes Americanos de Lima Se gradúa en Medicina en 1919 Publica *El halconero astral* (1919) Viaja por Europa En 1925 se radica en San José donde dicta cursos de Filosofía Edita *La colina del pajaro rojo* (1925) En 1926 es designado profesor de Literatura (Universidad de Mujeres) y de Filosofia (Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria) y en 1928 Vocal del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal y luego Vicepresidente del mismo Publica *La transfiguración del cuerpo* (1930), *Poética y Plástica* (1930) y *Teoria del Nous* (1934) Obtiene la Cátedra de Filosofía del Arte en la Universidad en 1938 Es candidato a la Rectoría de la Universidad Viaja a EE UU en 1942 Edita *El mito y el Logos* (1945) Integra en 1946, el primer Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias Publica *La dinámica del Verbo* (1948) Viaja a Inglaterra en 1949 y a Cuba y Mexico en 1951, donde interviene en el Congreso de las Academias de la Lengua De regreso dicta clases de Estetica en la Facultad de Humanidades En 1954 asiste, en Ginebra, a los "Rencontres Internationales Nuevo viaje a la India, Grecia y Turquía en 1956 En 1958 es nombrado Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, y Vicepresidente del VI Congreso Interamericano de Filosofía realizado en Buenos Aires En 1961 publica *Ars Magna* y viaja a EE UU Se le discierne el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Instrucción Publica en 1963 y se le designa Doctor "Honoris Causa" de la Facultad de Humanidades y Ciencias en 1964 Actualmente, es Vicepresidente de la Academia Nacional de Letras Fuera de la obras citadas en el texto, Emilio Oribe ha publicado, entre otras, las siguientes *Canto del cuadrante* (1938), *Poesia* (1944), *Estudios sobre las ideas estéticas* (1950), *Rapsodia bárbara* (1953), *Sobre la estética de Schopenhauer* (1963), *Antología poética* (1965), etc

CRITERIO DE LA EDICION

La primera edición de *Poética y Plástica* se realizó en Montevideo en 1930, en un volumen de 240 páginas impreso en los talleres de la "Impresora Uruguaya" Esta segunda edicion ha sido revisada y considerablemente ampliada por el autor

POETICA Y PLASTICA

I. — DE LA CREACION ARTISTICA

> La razón se refiere a las diferencias, y la imaginacion a la semejanza de las cosas La razón es a la imaginación, lo que el instrumento al agente, lo que el cuerpo al espíritu, lo que la sombra a la sustancia
>
> SHELLEY

La creación artística se encuentra envuelta en secretos indescifrables No podemos penetrar en su mecanismo íntimo en el momento en que se realiza Los estudios que intentan hacerse, deberían estar basados en documentos y confesiones de los propios artistas, y estos datos, no ofrecen muchas veces seguridad en lo que se refiere a su exactitud El artista creador no puede revelarnos cómo crea, porque en el acto mismo en que su análisis empieza, la creación, misterioso pudor, se detiene, o se empaña, o se escapa

Lo inconsciente, guarda con celo inmenso lo que atesora Su generosidad poderosa es un producto de su capricho o de su azar Cuanto más rica es su producción inventiva, más avaras son sus explicaciones sobre esos procesos Aún mismo, podría afirmarse que el mejor modo de crear, tiene por condición la ignorancia de la forma en que se crea El testimonio de los artistas contribuye a acentuar el carácter caprichoso de la creación inventiva Por otro lado, los psicólogos de los últimos años, separadamente, han

ido ahondando en esas exploraciones de la actividad inconsciente, y tenemos así infinidad de conjeturas con las cuales pueda tal vez reconstruirse el proceso Los procesos inconscientes presentan muchas direcciones Corresponde traer a consideracion aquí lo que se llama muy justamente, el inconsciente dinamico Señalamos un hecho tanto en la invención artística como en la científica, muchas veces el hombre no llega, aunque la busque tenazmente, a fijar una idea o una imagen

La solucion de problemas o la concepción de una obra artística, no obedecen al llamado tenaz Se ha detenido la comunicación interior y no es posible proseguir, por mayores que sean los esfuerzos El hombre abandona su trabajo, y entrega a la elaboración inconsciente la tarea de capturar la creación huidiza e inasequible

Pasa un tiempo De pronto, lo que uno buscó con tanto afan, aparece con perfeccion o certidumbre Sometido el producto revelado al analisis y al juicio mas severo, el hombre reconoce allí en su esencia, lo que buscaba Ha abandonado unos mecanismos a su propia acción, se ha detenido el afán consciente, y, al rato, o en la noche, o cuando no se piensa en ella, la solucion, por si sola se ha presentado Aquí estoy Esta manera de creacion, que ha sido descrita en mayor o menor grado, la hemos experimentado todos No es acertada explicación aquella que invoca el reposo del intervalo, como una causa probable Ademas de los testimonios de artistas, esta el mismo carácter de la creación Hay que admitir en ese tiem-

po intermediario, una actividad por fuera de la conciencia, cuya explicacion se ha hecho por los psicólogos Es un trabajo que la conciencia preparó, y que después se realizo, no como automatismo inferior, sino como trabajo nuevo Todo automatismo es repetición, y abandonado a su propio elemento, es empobrecimiento, disminución de la sintesis La actividad automática conduce al agotamiento por fatiga orgánica, mientras que el trabajo creador artístico o científico que mencionamos, nos ofrece un algo mas Un algo más de nuevo, desconocido, un sobrante sobre los elementos que ya teniamos de los problemas Basta constatar esto, para darnos cuenta de que nos encontramos frente a una actividad superior al automatismo ([1])

Sobre la extensión de este dinamismo creador, continuan las investigaciones Uno de los fenómenos más curiosos que se noto, es que no produce fatiga El trabajo inconsciente, no cansa, se dijo, como el consciente Ademas, es como un río subterraneo con muchas ramificaciones, que interesan al pensador moderno, y al pedagogo, y que, sólo de paso, deben mencionarse aquí relaciones del inconsciente dinámico, a) con las asociaciones libres o accidentales de las ideas, b) con el retorno consciente de ideas que han sido voluntariamente o no, suprimidas —inmenso capítulo de los complejos—, c) con la memoria, d) con el psiquismo afectivo, e) con las tendencias instintivas Pero la manifestación más completa, y

([1]) Dwelshauvers — *L'Inconscient*

que debemos estudiar en esta circunstancia, es la que se relaciona con la invención Cuando la invención se relaciona con el arte, toma el nombre de Inspiración, indicándose así su procedencia espontánea e instintiva La palabra es mágica, la inspiración, que acude al llamado del artista, ha sido tratada de modo muy diferente en todas las épocas Desde la antigüedad hasta hoy, la inspiración artística tiene algo de elemento divino, y se confunde con la inspiración religiosa El extasis del creador artístico participa del mismo carácter sacro y fundamental del éxtasis del Santo y del enamorado La estampa romántica nos ha legado la imagen del bardo de 1830, afiebrado, que recibe la visita de la musa en "Las Noches", de Musset Con encendida exactitud, Musset decía, "El hombre de la noche es el que trabaja, el de la mañana no hace más que escribir" Y despues de "No se trabaja, se escribe, hay un desconocido que nos dicta en secreto" Otra estampa de colores suaves y de líneas finísimas, nos trae el recuerdo de las figuras de Giotto y del Beato Angélico Una luz, la inspiracion, la revelación, pasa a traves de la carne del hombre Esto, propiciaría un nuevo capitulo de concomitancias muy sugerentes, pero, si nos atenemos a los datos de la observación psicológica, debemos precisar más los hechos Hay dos extremas actitudes para explicar la inspiración la actitud de Platón en la antiguedad y la de Edgard Poe en la época moderna

Dentro de esas situaciones opuestas, caben muchas intermediarias No quiere decir que hoy estemos tampoco mas cerca del mecanismo que invoca Poe, que

del que enunció Platón hace siglos No Es muy posible que la mayoría de los artistas se incline hacia el filósofo de la Academia, y que las últimas investigaciones le den la razón Digamos, por ahora, que la sabiduría platónica separaba la inspiración, del saber, y a los inspirados les otorgaba el carácter de recibir el don de fuera de sí, la misión de trasmitir, convertidos en adivinos, algo que dicen los dioses Ellos no hablan, sino que el Dios habla por boca de ellos Esa explicación intentada en forma tan poética, ofrece muchas variaciones, como después se verá Pero, frente a ella, radicalmente contrapuesta, está la curiosa exégesis de Edgard Poe, al estudiar su composición "El Cuervo" Confiesa Poe desde el principio que "A la mayoría de los autores, les gusta que se diga de ellos que cuando trabajan, lo hacen en una especie de delirio, en un éxtasis intuitivo y se horrorizan ante el pensamiento de que el público pudiera penetrar en la escena de sus creaciones" Poe, va a revelarnos, con toda sinceridad, que la poesía "El Cuervo", la elaboró con la precisión lógica de un problema matemático (1) Dice que empezó interrogándose sobre qué extensión debía tener una poesía que impresionara fuertemente al lector y tuviera un solo tema culminante Para ello, fijó una dimensión de cien versos La belleza buscada, la mayor, decía —la de la melancolía— necesitaría una cadencia insinuante en el idioma Una palabra que se repitiera de tiempo en tiempo, tendría que ser hábilmente

(1) Poe — Filosofía de la Composición

escogida Tales condiciones, Poe, creyo hallarlas en la palabra "never-more" — (aqui, un sub problema) (¿Cómo se explica la eleccion de esta palabra y no otra? Hay tantas en el idioma De modo que la explicación de Poe es un desplazamiento de la cuestión En cada etapa de su analisis hay una "pequeña particula de creación inconsciente que es necesario explicar")

Bien Tenemos la palabra ¿Quién la debe pronunciar muchas veces? Un cuervo, un pájaro agorero, impulsado por algun motivo terrible y conmovedor El *Nunca Más* debera asociarse al recuerdo de la muerte de una persona Entre todas, una, cuya ausencia total debia producir el mayor efecto, una mujer amada Prosigue el autor la enumeración de sus pensamientos en un orden riguroso y con detalles precisos Longitud dominio, tono de la composición el leit-motiv, o ritornelo, ritmo metro, y si este ritornelo tendria una sola palabra o varias Cuando acumuló todos los elementos, empezó a escribir el poema, y por una de las estrofas finales, donde todos los trabajos de arte deben empezar, para asi establecer el climax, para variar mejor el ritornelo en el curso del poema, y para que las estrofas que la precedieran no fueran tan vigorosas ni aminoraran el efecto de la elegida Con este planeamiento deliberado y lógico, concebido a plena luz consciente, Poe, temperamento fantástico si los hay, confiesa haber escrito muchas de sus poesias, y si nos muestra por decir así, "la desarticulación", pieza por pieza, del poema citado es porque es el más conocido Igual elegiría cualquier

otro poema Para que la actividad inventiva aparezca más inexplicable aún, tenemos datos también de algunos creadores científicos y de los más grandes, los cuales nos explican muchas de sus creaciones matemáticas en una forma opuesta a la de Poe La psicología posee hoy el testimonio de Henri Poincaré Además ha encontrado elementos en las memorias de Helmholtz, Laplace y Descartes Las más detalladas son las declaraciones de Poincaré, relacionadas con sus descubrimientos matemáticos Dice así, y transcribo los párrafos esenciales "En ese instante yo abandone Caen para dirigirme a la Escuela de Minas Las peripecias del viaje me hicieron olvidar mis trabajos matemáticos Llegamos a tal ciudad, subimos en ómnibus para realizar un paseo Cuando puse mi pie en él me vino la idea —sin que ninguno de mis pensamientos anteriores me hubiese preparado— de que las transformaciones que yo había empleado anteriormente para definir las funciones fuchsianas, eran idénticas a las de la geometría no euclidiana No verifiqué allí No tuve tiempo —porque sentado en el vehículo tomé de nuevo la conversación empezada— pero experimenté en seguida una entera certidumbre De vuelta en Caen, verifiqué el resultado" ([1])

Otro ejemplo mas "Disgustado de mi falta de éxito, me fui a la orilla del mar y pensaba en otras cosas Un día, paseándome en un frontón, la idea me vino siempre con los mismos caracteres de bre-

(1) H Poincaré — Science et Méthode págs 50 en adelante Capitulo *L'invention mathematique*

vedad, de rapidez súbita y certidumbre inmediata, que tales transformaciones aritméticas " "Después, partí para el Monte Valeriano, a hacer mi servicio militar Tenía preocupaciones muy diferentes Un día, atravesando la calle, la solución de la dificultad que me había detenido se me apareció de pronto No profundicé en seguida y fue despues del servicio que tome de nuevo el asunto Tenía todos los elementos Sólo debía unirlos y ordenarlos" El mismo autor ha caracterizado estos hechos típicos Lo que llama la atención en ellos es, por lo pronto, las apariencias de iluminación súbita, signos reveladores de un largo trabajo inconsciente anterior Parecería que el trabajo consciente ha sido fructífero porque ha sido interrumpido, y que ese reposo ha sido reemplazado por un trabajo inconsciente, cuya resultancia, se ha revelado al geómetra (1) Las causas determinantes de esta movilidad inconsciente están contituidas por las firmes tareas conscientes el ejercicio, el estudio, la reflexión, el exito o la derrota, todo eso con mucha anterioridad han creado una actividad oscura, que en una libre afinidad se integra con la persona, resultando una unidad que sorprende y subyuga Son necesarios, pues, antecedentes de voluntad y reflexión, para que el descubrimiento se desarrolle en la sombra y manifieste su madurez brusca y total En este momento de la inspiración, encontramos una influencia más, de acción decisiva, y que se hace sentir tanto

(1) La pensée est un processus qui se déroule en grand partie dans l'inconscient et dont les resultats seuls arrivent a notre conaissance' — *Emile Meyerson* (dans les entretiens avec Lefèvre)

en la creación científica como en la artística. Son los estados afectivos (emociones, sentimientos, inclinaciones) ([1]) La demostracion que se elabora, la creación artística que se manifiesta, es aquella que más afinidad muestra con nuestros sentimientos estéticos La acción de los sentimientos es determinante, se nos imponen sólo las combinaciones y las creaciones que nos producen emociones estéticas Las combinaciones imperfectas, no nos llegan a impresionar aún, son devueltas y no son reconocidas Es posible que retornen más terminadas después Las creaciones sin acción sobre la sensibilidad estetica, no volverán más, las rechazamos del todo Encuéntrase, pues, en lo más hondo de nosotros, una actividad, una potencia, que se manifiesta por apariciones súbitas y certeras Para un imaginativo absoluto como Poe, es fácil explicar esa actividad por medio de razonamientos bien encadenados Para un matemático genial, un razonador unico, esa potencia no revelada dentro de nosotros mismos, no puede explicar su modo de acción, sino por procedimientos inconscientes Contradicción formidable que contribuye a hacer más interesante aún el problema Un psicologo, enamorado de esta fuerza, olvidando la precision y la objetividad de sus especialidades de laboratorio, Beaunis, deja establecido como un principio lo siguiente "El trabajo inconsciente no fatiga como el trabajo consciente" Olvidando en qué regiones prohibidas se halla de explorador, quiere encontrar aplicaciones prácticas,

(1) Lafora — La Inspiración en el arte y en la ciencia

pues los problemas se resuelven como por encantamiento, y con el método que él preconiza, todo *surmenage* sera descartado Dirá a los sabios, literatos, artistas "dejad trabajar al inconsciente, no se fatiga nunca"

Precedentes ilustres no faltaron Descartes mismo, pasó casi todo el invierno de 1619 en Neubourg, encerrado en su habitación, cerca de la estufa Allí, el 10 de noviembre, tomó definitivamente conciencia de su Metodo Experimentó una iluminacion súbita y apercibió las nuevas vias para constituir la ciencia, y el hecho fue tan maravilloso y lo llenó de tanta alegria, que formuló su voto religioso de ir a hacer rendición de gracias a un templo

Agréganse muchos testimonios más los célebres analisis de Schiller y de Nietzsche En esta elaboración espontánea, revelase el problema psicologico de lo inconsciente por excelencia Su contenido se define por un dinamismo afectivo, y no responde en sus tendencias, determinadas por el impulso original, al inconsciente automatico, sino a la fuente del sueño y de la invención, a lo latente y en actividad creadora El ensueño, la sensibilidad, la religión, el arte, y de todas las artes, la música, sobre todo, son alimentadas y vivificadas por este surtidor de orden afectivo y a forma dinámica

---

El mundo interior debe revelarse al mundo exterior por medio de signos El psiquismo creador del

artista o del sabio, necesita expresarse por un lenguaje conveniente Dominamos una serie de actividades externas, los signos artísticos, las tecnicas, el lenguaje, en fin, que deben corresponder a todos esos impulsos internos De la debida armonía del contenido y del material interior, nacerá la obra de arte Por eso, a veces la idea y la forma se producen simultáneamente en el cerebro del artista, pero también es frecuente la no coincidencia, y de ahi es que hay escritores eminentes y escrupulosos, como Dehmel, Valéry y Juan Ramon Jimenez, que corrigen, rehacen la obra lírica, en una serie de etapas sucesivas de perfeccionamiento, en las ediciones nuevas de sus libros Antes que nada, se facilitara el estudio de este momento, si dedicamos nuestra atención a las relaciones de las ideas y las palabras A la actividad cerebral, que en lo subjetivo se denomina sensaciones, sentimientos, ideas, perceptos, corresponden variados medios expresivos, sin los cuales aquellos no podrian comunicarse a los demás hombres (1) Eso ya establece una cierta independencia entre la creacion del espíritu y la palabra Nuestras ideas se adelantan a las palabras en muchas circunstancias Nuestras ideas no encuentran infinidad de veces la expresion adecuada La creación pura, la idea pura, puede ser para un materialista, un estado de cenestesia cerebral La palabra, que es un símbolo de la idea, puede revestir dos formas una, subjetiva, mas cerca de la idea pura, menos expresable y concreta, y que constituye nues-

(1) Delacroix — *"Le langage et la pensée"*

tro lenguaje interior. La otra forma, el lenguaje hablado, y mas, el poético, es una abreviación mental, una síntesis, un esquema de elementos subjetivos. Un molde simplificado, necesario, sin duda, pero que muchas veces no es fiel, porque lo que intentamos expresar por su intermedio es de naturaleza tan íntima, que se desnaturaliza al realizar la síntesis expresiva.

Las imágenes mentales genericas también son otras tantas síntesis, todo ello, lo sabemos muy bien, facilita la labor de la inteligencia. Las palabras, que el escritor o el sabio utilizan son las señales superficiales de una subterránea actividad (elementos inconscientes de la palabra) y en ciertos estados bastante puros, pueden ser sustituidas por estados afectivos claros. Esto constituye el lenguaje sin palabras de los místicos, de los poetas de ciertas escuelas modernísimas y de los músicos. De acuerdo con esto, podríamos creer en un pensamiento que no se presenta a la conciencia con vestidura de imágenes, o signos, o esquemas mentales ([1]). El psiquismo daría lugar a estados especiales, no muy expresables, pero que, revelados en las confesiones de ciertos grandes místicos, Teresa de Jesus, y considerados como anormales, hoy, de acuerdo con un criterio más profundo y comprensivo, los podemos señalar en muchos artistas en el momento de la creación.

Siendo la actividad productora de obras de arte o ciencia, tan individual y abarcando épocas en la vida de los autores muy difícilmente divisibles en

([1]) Moucher — El lenguaje interior.

períodos de mayor o menor creación, habiendo tantas circunstancias personales, los investigadores se preguntan ante todo, si tal labor es accesible al contralor científico

Entre las tentativas de establecer métodos, se han ensayado los siguientes lo primero que debe tenerse en cuenta, el método por excelencia, es aquel que consulta a los mismos artistas acerca de su actividad Se buscan confesiones y testimonios El material existe y es de un valor muy apreciable Los autores formulan declaraciones sobre sí mismos, motivos, luchas con los medios expresivos, etc Espontáneamente, muchos han deseado explicarse, y lo han hecho Esta recopilación documentaria parecerá, a primera vista, la mejor contribución para el psicólogo Sin embargo, es tambien incompleta Algunos hombres geniales de la antiguedad destacaron o erigieron reglas inflexibles en la tragedia, por ejemplo, Aristóteles y Horacio Otros, las medidas y el canon para los escultores, pero el movimiento de la creación no ha sido señalado Sólo en el Renacimiento se hacen reflexiones estéticas, rigurosas, mas no sobre lo íntimo de dicha actividad Tendriamos, pues, para mayor seguridad, que referirnos casi exclusivamente a los contemporáneos

Pero, otras dificultades surgen ¿Los artistas, están bastante preparados científicamente para expresar que aspecto presenta la creación psíquica en su momento más decisivo? ¿Son imparciales? ¿No habrá prejuicios de escuelas, inclinaciones, que indiquen y puedan prevalecer en la confesion? ¿Tendencias a

aparecer más misteriosos, aun no deliberadamente? Otros metodos pueden completar este

Los cuestionarios o encuestas
El metodo de las biografias

El análisis psicologico, no del autor, sino de las obras que ha creado Aquellas, sobre todo, en donde aparece, segun muchas presunciones, la personalidad del autor, o de otra figura completamente opuesta Hamlet o Próspero, podrían decir mucho de Shakespeare Podria agregarse otro procedimiento muy en auge a fines del siglo XIX, y es el que estudia las anormalidades de cada autor Subordinado a los anteriores, aportaria datos interesantes Esta es una tentativa como tantas, de reducir a metodo riguroso la psicologia de la creación artística Ahora, las teorias sobre este tema existen y se multiplican a su vez, desde Platon con la reminiscencia, hasta Delacroix y Max Dessoir hoy Existen teorias de creadores de arte, y hay otras de psicologos y estos ultimos en general, empiezan siempre excusandose, pues no siendo ellos mismos artistas, les parece osadia inmensa atreverse a sistematizar sobre un tema tan dificil Lo haran objetivamente Tendríamos asi, simplificando, tres grandes grupos de temas

Teoria de la maestría técnica
Teoria de la potenciación
Teoria de la inspiración (Max Dessoir) [1]

[1] Max Dessoir — La Creacion Artistica

En el primer grupo de teorías, tenemos a aquellas que suponen que la posesión de un ingenio critico y una maestria tecnica, son las condiciones principales del artista La fuerza creativa de éste, es el don de condensar aquellas ideas sueltas que de improviso aparecen en la conciencia o que se desvanecen rapidamente, fijándolas en la sinfonía, el cuadro o el poema Es preciso un discernimiento, una selección voluntaria, muy activa, para aprisionar las imágenes mentales Preciso es recurrir a la atención, y a la claridad en el criterio y a las agilidades o maestrías técnicas En estas teorías se basan razonamientos que cite de Edgard Poe, la inspiracion de los pintores y escultores, sobre todo los del Renacimiento y muchos escritores de hoy, como Mallarmé y Valery Sin detenernos mucho en ellos, podríamos citar de este último autor, su trabajo sobre el metodo de Leonardo de Vinci, y poemas, y frases sueltas como ser "El entusiasmo no es un estado de escritor"

"Lo que me interesa, no es la obra, es el procedimiento"

"Sólo estimo las obras que pueden rehacerse" y muchos razonamientos más

"La verdadera condición del poeta auténtico, es lo que él tiene de más diferente al estado de ensueño"

Bergson, en su capitulo sobre el esfuerzo intelectual, quiere aplicar al esfuerzo de invención, su idea del "esquema dinámico" (1) Tanto el inventor que quiere constituir una máquina, como el escritor que desa-

(1) Bergson — *L Energie Spirituelle*

rrolla el tema de una novela, el autor dramático, el músico que compone sinfonías, etc , tienen, primeramente en el espíritu algo simple y abstracto, es decir incorpóreo Ya es una impresión nueva que se trata de concretar en sonidos o imágenes, o ya una tesis que hay que desarrollar en acontecimientos Se trabaja sobre un esquema total y el resultado es obtenido cuando se llega a una imagen distinta de los elementos que hemos utilizado No es un esquema inmutable Se modifica por las imagenes mismas con que trata de llenarse, y, a veces no queda ya nada del esquema en la imagen definitiva Los personajes creados por el novelista, las imagenes creadas por el poeta, reobran sobre la idea o el sentimiento que van a expresar

Aquí está la parte de acción imprevista, cuando la imagen se vuelve hacia el esquema para modificarlo o extinguirlo Mas adelante Bergson imagina que el esquema es elástico y movedizo, en cuyos contornos el espíritu rehúsa detenerse, porque espera su decisión de las imágenes mismas que el esquema debe atraer para formarse un cuerpo Esta explicación de Bergson se acerca mucho a las explicaciones que hemos analizado Ante todo, se desprende en seguida, que habría relación entre el esfuerzo intelectual y la actividad inventiva, y que para lograr esta, en esos esquemas sucesivos, esquemas amiboideos, diríamos, debe desecharse toda actitud de entusiasmo, de posesión exterior y de inspiración

La que invoca la potenciación, es la teoria que considera al artista como un hombre superior Es la más simpatica para el concepto que la humanidad tiene de sus artistas Una supersensibilidad o cualidad de sentir y comprender más desarrollada que los demás No sólo siente y comprende mejor el artista, sino que también está dotado para expresarlas mejor Cada ser así, se cree vivir en el centro del mundo, vive una vida más intensa que los otros, la imaginación lo posee totalmente Lo que proviene de él es siempre obra divina Es inutil para todo lo demás que no sea crear No ve detalles, no se detiene, avanza siempre Más allá de su epoca Es la imagen del creador, cuyo elogio magnifico ha realizado Vigny en el prólogo de Chatterton Esta potenciación de carácter un algo visionario, es, pues, material inicial de la obra de arte poema, estatua, música Puede consistir en una exaltación de la función normal del ensueño y es, por lo tanto, un funcionamiento del psiquismo totalmente diferenciado del pensamiento realista o práctico La ideación artística es de un tipo independiente de la realidad, y parecería que tendiese a cumplir nuestros deseos insatisfechos en formas imposibles, compensándonos con sus creaciones, de todos los propósitos e ilusiones que no pudimos concluir en la vida real Vemos aquí, en esta parte, una tentativa de identificación de estas tendencias creadoras del individuo, con los ensueños, deseos que la censura rechaza, y que aparecen en cierta libertad, y en forma de imágenes, durante el sueño Hervor hay en la subconsciencia, de anhelos insatisfechos,

que combaten por una realización frente a la realidad que oprime, y a la misma conciencia que inhibe Estamos, pues, frente a una interpretación casi freudiana de la creación, y algunos llegan hasta afirmar que la inspiración es la resultante de un complejo contenido, expresado por mecanismos coherentes, por símbolos muchas veces, y esto es lo importante, con ignorancia por parte del artista de los motivos engendradores de la obra

Los símbolos son esenciales en casi todas las artes La raíz de la expresión simbólica radica en asociaciones sensoriales y emociones diferenciadas, que consideramos antes Parecería que el mecanismo fuese el mismo de las sinestesias, o coincidencias de dos sensaciones distintas como, la más común, de la audicion coloreada En toda poesía hay símbolos, pues en último término las metaforas lo son tambien y las comparaciones poéticas en general Para una persona en que el color rosado está asociado a una sensación de amor, el color blanco a un estado de creencia, el color gris a un estado de duda, el color amarillo a una ambición de riqueza, y el color verde a un vago esperar, la mencion, en poesía de ciertas representaciones de aves bellas, cinco garzas[1] de esos colores por ejemplo, regaladas al autor en cierto momento doloroso, tal como se dice en un poema que anda por ahí, despiertan inmediatamente la idea de un dolor, una duda, una creencia, o un amor, siempre en forma de símbolo

---

(1) Las garzas , — Poema de Emilio Oribe

La semejanza de la creación artística con los sueños, ha sido apoyada por muchas observaciones Sin recurrir al pensamiento genial de Calderón, en la figura de su príncipe Segismundo, o a la frase de Shakespeare, brotada de los labios de Próspero en la coronación final de su obra dramática aquello de "que estamos hechos con la misma tela con que se fabrican los sueños", recordemos la acción libertadora y catártica que se le quiere otorgar a los ensueños y la explicación que Goethe daba de alguna de sus obras, como "Werther", escrita para librarse de una preocupación dominante de suicidio

Psicológicamente las formas de los ensueños tienen semejanzas con la invención Ciertos rasgos se atenúan y son reemplazados por otros, sin que lo notemos Somos capaces de producir imágenes de personas, de objetos de personas, que no se han presentado jamás a nuestra vida consciente Soñamos a veces con personajes que se presentan a nuestra imaginación de modo muy claro, y detallado, sin que, sin embargo, nunca los hayamos visto Igual podemos urdir una trama en la que presenciamos un proceso dramatico o lo realizamos, sin que jamas hayamos conocido, ni leído, situaciones semejantes Una gran corriente del arte moderno, de literatura sobre todo, manifiesta su deseo de expresar los misterios de lo inconsciente y entregarlo, en forma pura, en la obra realizada Sin la censura superior, dejar el libre curso a la actividad inconsciente, empezando por los procedimientos sutiles de las sugerencias, de hace treinta años, hasta los mas audaces de hoy El lenguaje de-

forma, en mayor o menor grado, el contenido vivo de la inspiración En los sueños, el lenguaje no expresa las imágenes visuales y auditivas que allí circulan Expresar la poesía sin el lenguaje de los idiomas conocidos, con sus ritmos o leyes, es acercarse a una atmósfera de ensueño, ya sea valiéndose de la musicalidad de las palabras, o de su incoherencia y desorden Esto nos llevara a juzgar las literaturas de hoy, con sus escuelas, tal como lo hariamos analizando su teorizador más curioso, Epstein, y llegaríamos a una conclusión, personal, de que ese arte, si es la expresión de lo inconsciente, no es deshumanizado, sino que precisamente, es el extremo mayor a que puede llegar la humanización del arte Se ha tratado, por último, de explicar la teoria de la potenciación, por medios psicológicos, por el ejemplo de las sensaciones En la infancia es muy frecuente la cualidad de conservar vivamente en la retina, después de cerrar los ojos, la imagen de un objeto durante un tiempo Muchos niños poseen representaciones opticas, y auditivas, francamente alucinantes Ven interiormente un paisaje, un objeto, con la misma claridad que si lo tuvieran delante Ven todos sus detalles, y estos se les imponen con gran claridad ([1])

Los psicólogos alemanes le llaman a la aptitud de experimentar estas representaciones, cuando se tornan algo fantasticas por su colorido e intensidad, de predisposición eidetica Muchos artistas creadores son eidéticos El artista, que, como es sabido, siempre se

([1]) Max Dessoir — Obra citada

queda entre los demás seres siendo un niño, ha conservado también la facultad de tener plásticas imágenes fantásticas Predominan en los artistas plásticos, y ellas llenan en agitado movimiento la conciencia creadora, hasta que se encuentra, por una asociación exterior, por una afectividad, la idea que debe ligar y vigorizar o precipitar en un sentido de cristalización, las predisposiciones eidéticas Difícil es considerar la concepción nietzscheana como alejada de esta idea de potenciación El artista no está libre de su ensueño Es su voluntad más íntima lo que por este ensueño grita su necesidad, su dolor, y se crea ahí su consolación

El artista crea para ser feliz, un ensueño bien coordinado, como el que duerme, crea, sin saberlo, una trama incoherente En otros momentos, se desprende de Nietzsche que el artista es un poseído por fuerzas extraordinarias Sabemos entonces que, en su estetica sobre el origen de la tragedia, Nietzsche introduce una innovacion sobre los clásicos, y en el momento en que estos oponían lo bello a lo sublime él opone el ensueño a la embriaguez Agrega que no hay arte que no derive de uno de esos dos orígenes La tesis histórica que Nietzsche utiliza para ilustrar esta aserción consiste en demostrar que los griegos, el más artista de todos los pueblos, han vivido sobre todo de embriaguez y de ensueño Como todo pueblo joven, no se cuidaron de dar una definición metafísica de estos estados de conciencia Hicieron algo mejor, los personificaron en contextura de Dioses Así, el sueño y la aptitud de ensueño se encarnó en



Apolo, el dios de las bellas apariencias, de los ensueños y de las profecías. Fue un acto de fe, y la fe es la única forma de conocimiento totalmente inactiva, por eso la única completamente pura, la más pura de todas (1). El ensueño es la emanación misma de nuestro temperamento, que él traduce y que en tal sentido, predice nuestro destino. Pero más profundamente que la imaginación, Nietzsche coloca la voluntad. Esta voluntad busca fijarse en imágenes bellas para libertarse.

La finalidad de esta voluntad es entonces procurarse de sí mismo una imagen clara, en la contemplación de la cual ella se extinguiría con serenidad. El mundo es sufrimiento y lucha y desgarramiento, dicta Schopenhauer a Nietzsche, pero también es representación luminosa derramada sobre este sufrimiento y espejismo consolador. Habiendo conocido la voluntad insaciable y sollozante que gravita en todos los vivos, los griegos han experimentado el vértigo que arrebata a los iniciados, y que los empuja a abismarse en la angustia de este obscuro poder de voluntad. Este gusto de muerte, esta embriaguez sobrehumana, dice Nietzsche, la han personificado como una fuerza viva en el hombre y en la naturaleza y la han llamado Dionisos. Desde entonces, lo apolíneo es el estado de ensueño, lo dionisiaco es el de embriaguez y movimiento, y los coros de la tragedia

(1) Landberg — *La Edad Media y Nosotros* — ¿Tiene alguien a fines del siglo XIX un concepto claro de lo que llamaban inspiración los poetas de épocas fuertes? (Nietzsche)

griega eran el símbolo de las masas colocadas en ese trance de exaltación dionisíaca

---

La teoría, descrita largamente, de la potenciación, tiene muchas afinidades con la de la inspiración Cuando uno lee a Shelley o a Nietzsche, nota de inmediato que estos creadores, por momentos se refieren a un aspecto o a otro, confundiéndolos, y no porque lo hagan ligeramente, sino porque en realidad debe ser así Lo misterioso de las creaciones toma aspectos inspirados en las tentativas platónicas Allí, en el Ion de Efeso, imagina Platón que Sócrates se encuentra con un rapsoda Ion, que regresa de los juegos de Epidauro y Asclepios Ha obtenido el primer premio en un concurso de rapsodas, por lo cual no oculta su felicidad, y Sócrates aprovecha ese instante para explicar su pensamiento

Hay una virtud divina que transporta a los rapsodas, virtud que recuerda a la de la piedra Heráclea, imantada, la cual, no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que les comunica su virtud de atraer, formándose así cadenas de anillos De igual forma lo divino inspira a los artistas, estos comunican a otros sus entusiasmos, y se forman las cadenas de inspirados Los poetas épicos de entonces componían sus poemas, no por el arte, sino por la inspiración y el entusiasmo Igual les sucede a los líricos, quienes, según Platón, son semejantes a los coribantes, que solo danzan cuando están fuera de sí mismos Desde el momento en que adquieren el tono de la armonía y del ritmo,

entran en furor, y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes Es un enajenamiento total de los hombres Hasta el momento de la inspiración todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos

El objeto que Dios se propone al privarlos de sentido, y servirse de ellos como ministros, a manera de los profetas y otros adivinos inspirados, es que, al oírlos nosotros, tengamos entendido que no son ellos, los hombres, quienes dicen cosas tan maravillosas, puesto que fueran están de su buen sentido, sino que son los organos de la divinidad que habla por boca de los mortales Los creadores no son más que intérpretes, cualquiera que sea el Dios que los posea Con el tiempo, ideas parecidas son expuestas por los neoplatónicos de Alejandría y San Agustin, más tarde Al llegar a estas épocas, se incorporan a este grupo de teorías, las explicaciones mas o menos vedadas de los románticos Ya conocemos los llamados de Alfredo de Musset y de Shelley, condensados en aquello "de que la inspiración actúa de una manera divina y desconocida de mas alla y por encima de la conciencia" (Shelley) Sustitúyase a voluntad este más allá por la naturaleza, y tendremos al artista como un intermediario entre los elementos cósmicos y el arte Es lo que caracteriza a los panteístas

Tal videncia intuitiva es lo esencial en la producción de arte Lo notable es que, deslizando esta explicación en terrenos científicos, nos encontramos dentro de las explicaciones tan corrientes a fines del Siglo XIX, y que identifican al genio creador con la

locura Se llegó a suponer que la creación artística era un estado, en esencia, más o menos largo, en que el autor está, por decirlo así, poseído Habla su delirio, su locura, parcial o permanente, a través de él, como antes lo hiciera el Dios Más cerca aún, en casi toda la explicación de las esteticas modernas, se escamotea también a la divinidad y a la posesión celeste, sustituyéndolas por la actividad subconsciente Es ésta, la que nos trasmite la obra de arte, a traves del mismo humano cristal que se colora segun la luz que le proyectan o lo atraviesan, y nos comunica una ilusión de originalidad o inmanencia creadora, cuando en realidad es un simple medio Podríamos terminar esta divulgacion asignándole a la creación artística, un origen muy distinto al del pensamiento común Repitamos es muy difícil el estudio del mecanismo que orienta esta función, pues, en el mismo instante en que el autor o psicólogo aplican su método introspectivo, para captar aún cálidas e informes las larvas de la imaginación, tiene que recurrir a la atención consciente, y entonces cesa, paralizada y como por encanto, la marea, el flujo de lo subconsciente

---

Expuestas las tentativas para aclarar el mecanismo de la inspiracion artística, y compenetrados de la obscuridad que aún domina en ese proceso de investigaciones, podríamos aún explorar en el terreno de las funciones del arte Inseguros de como se crea, podríamos, al señalar para que se crea, aún decirlo en forma

limitada y concisa, y aportar un detalle más al primer problema Habría una función del arte, que consistiría en hacernos olvidar la vida por medio de un juego

La contemplación de la belleza sería una diversión o una evasión, un lujo Envuelto en esta idea explicativa hay un hedonismo Convertir al arte en una función agradable, es lo mismo que asimilarlo a una funcion biológica, porque en todo placer hay siempre sobreentendida una necesidad vital que se ha logrado satisfacer

Otra funcion del arte sería la aristotélica interpretación de la Catharsis En el fondo, un hedonismo disfrazado La tragedia, decíase, agota sobre inofensivas imágenes la necesidad que nosotros tenemos de experimentar emociones violentas La obra de arte ejerce una jerarquía positiva de liberación, de inmunizacion moral Tipos de estas creaciones las ya citadas de Goethe La actividad técnica sería otra función El pintor y el arquitecto, para los cuales casi no hay otras realidades que las plásticas formas y colores, el músico, que no tiene más realidad dominante que el pensamiento musical, y todos los hombres así dotados, ejercen esas funciones porque poseen mejor los organismos para ello, y sin otro fin directo que el de hacer funcionar esos atributos físicos y mentales Esta actividad goza de una autonomía relativa con respecto a las demás actividades de la vida, y no se confunde con ninguna Tratase de una concepción aristocrática, y ha habido escuelas, como la del arte por el arte, que han intentado generalizarla

Otra función es la de perfeccionamiento, ejemplo la concepción helenica de la Belleza como medio para inclinarnos a la virtud. Quedarán aún las de superación o redoblamiento, en donde el arte es un medio para llegar a la Divinidad como en Plotino, y de reforzamiento de la vida real, de comunicarse intensificándose, en la felicidad de la obra de arte Encuéntranse aquí las tendencias morales de Tolstoy y Guyau

---

Hemos visto cómo los hombres intentan descifrar el secreto de la inspiración Esta se mantiene en un estado de pudor inconmovible, no se revela ni a los requerimientos de los autores, ni a las intrincadas redes de los filosofos, ni a la ciencia de los misticos (1) El experimentador en psicologia ha intentado acercarse más que los otros y sólo ha vuelto con bellas teorias Los más sutiles, incapaces de presenciar la actividad misma y analizarla, intentan acercarse al producto conseguido en estado de pureza Así, últimamente el abate Brémond, en su extraordinario debate sobre la poesía pura, se descorazona también por no llegar, ni a la captación de la poesía pura, y acerca una vez más, al creador y al místico, en el sentido de que ambos son extrarracionales, poseen un conocimiento inútil y tienden al silencio como

(1) L auteur est l homme du monde le plus mal placé pour connaitre ce que les autres apellent son œuvre Meme des plus conscients et des plus critiques on peut dire des auteurs qu ils ne savent ce qu ils font — *Bulletin de la Societé française de philosophie* — *La Creation Artistique Paul Valéry*

límite ([1]) El silencio final sería la situación más adecuada para el creador artístico, quien, paradojalmente, es mas poeta cuanto más se resiste a la tentación de escribir Derivación de unos versos de Valéry

chaque atome de silence
est la chance d un fruit mûr

Por su parte, los alemanes han sistematizado también estas concepciones de un espiritualismo encendido, con el nombre de la "Einfuhlung", que es una aptitud de vivir estados psiquicos ajenos Todas sus formas son esteticas Es un contagio, una comunicación de la vida afectiva de dos seres, un cambio recíproco de sus personalidades por el canal de la sensibilidad estetica Esta simpatía simbólica, como la llama Basch, compenetración o sustitución de elementos psíquicos de cada hombre a otro hombre, por virtud de la creación artística, al igual que el silencio que describe el comentador de Valery, llegan a constituir aspectos del misticismo estético Salimos del terreno científico para caer en lo conjetural

Una frecuentación de estas explicaciones nos conduciría a un estado indeciso de ensoñación Sin querer, pues, ahora habriamos realizado también una obra de arte, pero imperfecta En ese estado nos abandonariamos pasivamente a un mundo de posibilidades e indeterminaciones Pero, siempre es necesario organizar los elementos posibles en un mundo que sea más real que el otro La ensoñación, dice Berg-

([1]) Bremond — *"Priere et Poesie'*

son, es el grado más inferior del arte, como la libertad de la indiferencia es para Descartes, el grado más bajo de libertad Y termina Bergson "Para ser artista, hay que pasar por la ensoñación (révêrie) pero, sobre todo, hay que saber salir de ella"

Ejemplo de Inspiración Pura

La poesía de Delmira Agustini, apareció reunida en un solo volumen, en 1913, y con el título de "Los Cálices Vacíos"

La misma poetisa realizó una revision, seleccionando de sus libros anteriores un cierto numero de poesías y agregando algunas nuevas Su primer conjunto "El Libro Blanco", es de 1907, y "Cantos de la Mañana", su segunda obra, de 1910 El libro titulado "Los Cálices Vacíos", con un pórtico sin importancia, de Rubén Darío, contenía lo más duradero de la obra escrita hasta entonces, y anunciaba la preparación de "Los Astros del Abismo", última aspiración de Delmira Agustini, y cúpula que iría sobre el coronamiento de sus cantos Ese deseo no fue realizado Posteriormente se cometió el error de publicar bajo títulos que había dejado la poetisa, toda su producción lírica, comprendiendo, no sólo aquello que había quedado inedito, de 1913 a 1914, lo cual hubiera sido lo juicioso, sino reuniendo las primeras obras, de los años de adolescencia, y que no agregan valores al conjunto total Lo único que se consiguió con eso, fue revelar que desde niña, Delmira Agustini escribió algunas composiciones en revistas, y que "El

Libro Blanco", revelación de su genio lírico, requirió ese aprendizaje previo e impuso el sacrificio de aquellos ensayos que nunca debieron hacerse conocer, de acuerdo con la misma actitud de la autora, que los desvinculo de su destino

Debemos desentrañar el secreto de la poesía de Delmira Agustini, considerando únicamente "Los Cálices Vacíos", publicados bajo la dirección de ella misma y que reune lo que escribio y publicó entre los años de 1907 a 1913 Existen algunas composiciones más, que entran dentro de la última modalidad de la autora y que aparecieron en 1914, a principios del año, y que merecen ser tenidas en cuenta en estos análisis Delmira Agustini presenta inmediatamente, al que quiera estudiar su obra, tres grandes enigmas Planteanse tres problemas o ejercicios esenciales el enigma de la creacion poética realizándose en planos muy elevados de perfección, y en una mujer sumamente joven, que a los veinte años ya pudo expresar cosas extraordinariamente bellas y originales El enigma de la posibilidad del genio lirico, manifestándose en la poesia femenina, problema que se planteó por primera vez por los griegos, al estudiarse la personalidad de Safo, y que de tiempo en tiempo se renueva Es decir, la aptitud de la mujer para revelarse en la creación lírica, comunicando en el verso lo que particularmente le pertenece como don de su naturaleza y en grado extremo e intimo El otro enigma es más discutible Por lo menos no es formulable sino concibiéndolo como una consecuencia de los anteriores

Se revela, en este caso, en muy raros elementos, en aquellos en que la interferencia de las ideas y los pensamientos en la poesía, junto con la emotividad, haya hecho posible que el lirismo resultante pueda manifestarse tambien, sin experiencia previa, sin aprendizaje técnico, en formas muy cercanas de la perfección Estas formas aquí, son versos, imágenes, dos o tres poemas breves, nada más, no son vastos poemas programados Esta manera de colocarnos, yendo como flecha al núcleo central de esta obra, crea una situación, por decir así, de simpatía simbólica, como dicen los estetas alemanes, para valorar la lírica de Delmira Agustini Se ha tratado de ir directamente, al mismo tiempo, al problema de la creación poetica en un ejemplo de los más significativos Ademas, simplificando, podría afirmarse que estas tres perspectivas, en sentido de la exposición de los tres enigmas establecidos, nos revela que la obra de Delmira Agustini, breve en contenido, va sufriendo aclaraciones y desplazamientos en la apreciación de sus aspectos mas perdurables Lo que en un principio pareció constituir la clave de la creación, pasa a ser elemento importante, pero no único en la fisonomía espiritual de la autora Aquella visión de la mujer libérrima cantando su intimidad peculiarísima, y revelando su íntima naturaleza, ya no constituye el principal elemento de esta poesía Lo más grave y difícil, lo más sorprendente, es lo otro la posibilidad maravillosa de manifestarse el genio lírico, poético en abstracto, de hombres y mujeres, el genio lírico, que es transparente porque se halla en

trance de dejar de ser humano, y que en la Agustini se realiza en poesías que son de la belleza y nada más, son del tiempo, de la duración, y no de tal hombre o mujer, de tales pueblos o de tal época Los tres aspectos que se perciben en esa poesía no se hallan separados entre sí Es decir, no hay grupos de poesías escritas en tal época, en las que se realice la creacion siguiendo determinada corriente En realidad, eso indicaria una coordinación buscada, y de acuerdo con la realidad poética y la externa, no fue posible que sucediera así Lo que ocurre es que en muchas poesías existen revelaciones de las tres tendencias, o que en otras, aparecen en forma larvada, o en otras predominan unas con sumisión de las demás Son como franjas de materia lirica, que se extienden a lo largo de toda su creación, como esas franjas de luz móvil que el viajero va siguiendo sobre el lomo de los ríos

La última advertencia y de carácter fundamental, es que estamos comentando un temperamento espontáneo y originalísimo Nada de lo que aquí se menciona debe atribuirse a influencias de lecturas, o debidas a una cultura superior indeterminada y rica a la vez Nada de eso No fue posible esa confusa intervención Se trata del análisis de un lirismo auténtico Las influencias de las lecturas o estudios en Delmira Agustini, fueron externas e insignificantes y se revelan en algunos giros o vocablos sin mayor valor que se caen del resto de su obra

El hecho es que, de pronto, con "El Libro Blanco , Delmira Agustini reveló su genio lirico, certe-

ramente, con un cierto grupo de poesías que no había de superar después Estos nos obliga a considerarla, desde ese momento, incluida entre los grandes inspirados La inspiración, en el sentido del diálogo platónico, sólo podría explicar ese milagro El Dios que comunica al barro sus pensamientos y musicas, para que aquél las trasmita a los hombres y se formen las imantadas cadenas Aunque nuestra razón no se complazca en afirmarse estrictamente en la vieja experiencia socrática a que fue sometido el rapsoda triunfador de Epidauro, nuestra interpretación de esa época de Delmira Agustini debe intentar auxiliarse de esas creencias u otras afines Ovidio, el romano, cantaba por un Dios que lo habitaba, dictándole a los demás hombres la armonía pagana de sus poemas Ocurre que el elegido trasmite la voz del cielo, y dictámenes incomprensibles en delirio sacro, y ahí andan las revelaciones proféticas y los vaticinios de las pitonisas y de los santos La poesía, entonces, es revelación, santidad, éxtasis y música Todo puede trasmitirse en los momentos del trance, y el poeta, en esta circunstancia ha sido definido por uno de ellos, que fue poeta en grado absoluto, como Shelley, cuando decía "la poesía actúa de una manera divina e instintiva, depasando y dominando la conciencia" "La poesía salva de la muerte las visitas de la divinidad en el hombre"

Nos quedamos en estas tentativas de explicaciones, porque dentro del enigmático mundo de la creación, preferimos seguir creyendo en el testimonio de los

poetas y además, porque invocar la intuición y el subconsciente es escamotear el problema

El subconsciente es el escamoteo del Dios sentido o imaginado, escamoteo que intenta en vano realizar hoy la teoria Delmira Agustini se coloca inmediatamente en esta categoria de creadores Creación inspirada y directa, así es la suya Lo más notable es que, en sus fuentes, la creación no es apasionada ni violenta No está estremecida por la turbulenta música verbal y anímica que la dominó después Las experiencias de un lirismo profundo se realizan a través de ella, sin perturbarla ni enceguecerla Con sublime diafanidad, su carne trasmite la palabra suprema y el canto lleno de idea, se corporiza en formas definidas y claras He aquí, pues, que dentro de este misterioso modo de revelación lírica, hay unidad y confundiendonos, una contradicción Ese debió ser el momento en que el titubeo o la pasion, o la experiencia rectificándose, debieron dictar a la poesía de Delmira Agustini, una expresion estremecida o delirante en extremo El hecho lírico, el milagro autentico, se revela, como en la santidad precoz de que están llenos los orígenes de las religiones, integrando la sabiduría inmediata, la serenidad y en ciertos momentos la perfeccion

Puede considerarse que la mayoría de las composiciones de "El Libro Blanco" de 1907 participan de estas virtudes Queremos en este momento detenernos más aún ante la obra de Delmira Agustini, que desde ya se anuncia por ser exclusivamente lirica, como

una sucesión de estados, cuyo argumento se desarrolla en la intimidad de su ser y nada más

Si hay ideas, son ideas poeticas, tan fugaces de definir o de captar como las ideas musicales Lo creado en estos ejemplos participa de lo que la lírica logra concretar en ciertos seres predestinados, que, por una modalidad especialísima, adquieren la virtud angélica, doblemente angélica por su claridad y su pureza, que la logran hacer perder las particularidades carnales o humanas de tal mujer o de tal hombre El bagaje material de esa poesía es casi nulo, el limo de la carne, especie de pecado original, que trae cada poeta en su destino, se ha transfigurado totalmente desde ya, haciéndose luz o música Hay una voz que canta así en la Edad Media y es aquel joven Dante de los sonetos y las canciones Hay otros que lo superan por momentos y son Keats y Shelley

Leamos estas poesías de Delmira Agustini, ahora, y notemos como no hay disonancias en tales aproximaciones La poesía inicial de toda su obra se titula "El poeta leva el ancla"

> El ancla de oro canta, la vela azul asciende
> Como el ala de un sueño abierta al nuevo dia
> Partamos musa mía!
> Ante la proa alegre un bello mar se extiende
>
> En el oriente claro, como un cristal esplende
> El fanal sonrosado de Aurora Fantasia
> Estrena un raro traje lleno de pedrería
> Para vagar brillante por las olas
>
> Ya tiende
> La vela azul a Eolo su oriflama de raso
> ¡El momento supremo! Yo me estremezco, ¿acaso
> Sueño lo que me aguarda en los mundos no vistos?

¿Tal vez un fresco ramo de laureles fragantes,
El toison reluciente, el cetro de diamantes,
El naufragio o la eterna corona de los Cristos?

Se trata de una poesía lírica en su más definida esencia No es la voz de una mujer, ni la de un hombre participa de ese carácter angélico, con que vienen revestidas las mejores revelaciones del lirismo La poesía, de un solo trance de inspiración se ha revelado directamente con una creación que se desvincula de la vestidura humana Es una imaginada aventura viajera, de carácter alegórico, como es en último término la poesía que la imaginación crea, mas alla de los datos de la realidad o de la experiencia interna El elemento lírico, lo que la imaginación diáfana y difluyente crea, se tiene que apoyar, para perpetuarse, en la idea alegórica, la idea vecina de la idea pura, que es más poetica cuanto más vaga y musical se vaya manifestando

El pensamiento filosofico tambien para sostenerse, en su ascension hacia el círculo de las ideas eternas, necesitó apoyarse en las alegorías que siembran y embellecen el coloquio platónico, y lo mismo sucedió con los místicos en los trances de la sublimación infinita de las palabras

Aquí, el poeta, dicenos

El ancla de oro canta   la vela azul asciende
En el oriente claro como un cristal, esplende
El fanal sonrosado del alba

Se realiza la inspiración con exactos trazos y definidos contornos Las palabras, bien ajustadas en la explicación, dibujan un panorama de mar por donde

se desliza una nave serenamente La matización de los estados de alma, está bien construida Si la idea inicial está habilmente pensada, su realización formal se va desenvolviendo como en un poeta de experiencia y dominio de los recursos artísticos Llega un momento, sin embargo, en que la expectativa se confunde con un estado de emoción vivísima

> ¡El momento supremo! Yo me estremezco, ¿acaso
> Sueño lo que me aguarda en los mundos no vistos?
>
> ¿Tal vez un fresco ramo de laureles fragantes,
> el toisón reluciente, el cetro de diamantes
> el naufragio o la eterna corona de los Cristos?

Si nos detuviéramos en los primeros versos, podríamos considerarlos integrantes de un canto de poeta de una civilización como la griega, o un inglés de aquel romanticismo helenizante de principio del siglo XIX En la antiguedad, sin embargo, habría que ubicarlo, en caso preciso, y concretarlo en un joven que se halla dispuesto a atreverse a una aventura No obstante, en las visiones últimas, hay un elemento, de índole más moderna, un estremecimiento de duda y de presagio, que nos induce también a pensar que ese canto puede ser un canto de un alma cercana de nuestros tiempos

Pero, como hemos identificado a este instante del lirismo de Delmira Agustini, con los trances angélicos de adivinación y revelación, pensemos también que el final de la poesía bien puede encerrar la clave del destino de la mujer que la escribió Leyendo este poema, muchas veces he pensado que entonces la

poetisa apareció ya con el privilegio maravilloso y trágico a la vez de aquella Casandra de Esquilo, que poseía el don de la adivinación y que, aun cuando el amor la conmovía, al mismo tiempo iba leyendo su destino, por anticipado, bebiéndolo como un vino amargo, antes de vivirlo, mientras él tendía a realizarse, a pesar de todo lo que hiciera ella por impedirlo Como Casandra en la proa de su nave, Delmira Agustini desde ya se estremece en esa simbólica composición, y adivina lo que le preparan Eros y la muerte Contrasta, en efecto, la feliz ligereza con que ese viaje se inicia, y se desarrolla el tema en los cuartetos, con luminosidad pagana, para cambiarse en ese final lleno de presagios en donde el poeta, inconscientemente, nos describió su futuro destino

Más allá del cetro de diamantes
El naufragio o la eterna corona de los Cristos

La otra poesía que sigue, entre estas primeras, se titula "*Por campos de ensueño*"

Paso humeante el tropel de los potros salvajes
Feroces los hocicos, hirsutos los pelajes,
las crines extendidas, bravías, tal borbones
pasaron como pasan los fieros aquilones

Y luego fueron aguilas de sombrios plumajes,
trayendo de sus cumbres magnificas visiones,
con el sereno vuelo de las inspiraciones
augustas, con soberbias de olimpicos linajes

Cruzaron hacia oriente la limpidez del cielo,
tras ellas como candida hostia que arranca el vuelo,
una paloma blanca como la nieve asoma
Yo olvido el ave egregia y el bruto que foguea,
pensando que en los cielos solemnes de la idea,
a veces es muy bella, muy bella una paloma

Aquí, el elemento propiamente lírico se halla mezclado con ideas, o más bien, la poesía arranca en el alma del lector una resonancia de ideas Diríamos que también esta poesia, sin poseer el don angélico de la primera, por el hecho de internarse intuitivamente en las ideas, ha perdido su individual raíz humana Todo lirismo superior se eleva más allá del cuerpo En cuanto empieza a desdibujarse el contorno del hombre, el poeta muevese con más alegría Este proceso que conduce a la idea de la deshumanización, no implica la deshumanización de la poesía, sino que señala un predominio de ciertos elementos, alejados de lo corporal, pero que en su existencia llevan implícitos los más altos atributos, ideas abstractas o sentimientos, muy exquisitos del alma humana Analizando esta poesia de Delmira Agustini, tenemos que confirmar que aquel espíritu era sumamente raro y que constituye un caso de verdadera experiencia lirica Puede notarse en el ejemplo, cómo de la suma de una serie de imágenes y de antítesis se llega, como quien construye un edificio, a la exposicion de una idea poetica, únicamente De la misma época, y participando de identica particularidad reveladora, son las composiciones "Racha de Cumbres", "El poeta y la diosa", "Amor", "El Intruso", "Desde Lejos"

Por momentos, en una poesía, como "Mi Oración", la inspiración, que se mantiene al principio en un tono de fantasía y de lirismo, como un juego desprevenido, va paulatinamente transformándose, para llegar a un instante, graduado admirablemente, en que las imágenes y los sentimientos se intelectua-

lizan, revelandonos un concepto inesperado, audaz y grande que nos asombra

Mi templo está allá lejos, tras de la selva huraña
Allá salvaje y triste mi altar es la montaña,
Mi cupula los cielos, mi caliz el de un lirio,
Alla, cuando en las tardes lentas, la mano extraña
Del crepusculo enciende en cada estrella un cirio,

Por entre los fantasmas y las calmas del monte
Va mi musa errabunda, abriendo un horizonte
En cada ademan Hija del Orgullo y la Sombra,
Con los ojos mas fieros e intrincados que el monte,
Pasa, y el alma grave de la selva se asombra

Y alla en las tardes tristes, al pie de la montaña,
Serena, blanca, muda, con esplendores de astro
Erige la plegaria su torre de alabastro

Y es la oracion más honda para mi musa extraña,
Tal vez porque hay en ella la voz de la montaña
Y el homenaje mudo de la natura grave
Es la oracion del alma, flor grandiosa y huraña
De los grandes desiertos En los templos no cabe

La obra de entonces, nos ofrece, además de estos poemas, uno definitivo, y que hace que nuestro análisis se encuentre frente a lo más asombroso que se pueda concebir En efecto, en ese libro se encuentra la poesía "Mis Idolos", que conjuntamente con la "Plegaria de Eros", encierran lo más culminante de Delmira Agustini, y que deliberadamente dejaré para el final, cuando estudie la presencia de las ideas en su obra La investigación en este sentido de poesías, puede continuarse a traves de la obra posterior Sin embargo, al final, según confesion propia, en "Los Cálices Vacíos" surgidos en un bello momento hiperestésico, esa poesía es sustituida por otra, turbulenta,

apasionada y dominante La suplantacion se realiza poco a poco Es curioso constatar que el amor, al ser cantado por la poetisa, fue transformándose Siguió la marcha inversa al camino de los enamorados del concepto gentil y reverente del amor, los cuales, partiendo de la carne, se van haciendo más puros, intelectualizándose, en igual grado que el alma del que experimenta se eleva y purifica Ruta ascendente, de reverencia y renunciación, cuya trayectoria se sigue en Dante, desde el principio de la Vida Nueva a la ultima parte de la Divina Comedia, en que el amor, transformándose, de sensación a sentimiento, y de éste a inteligencia de amor, se hace más sublime aún, hasta consagrarse en idea teológica

Nuestra poetisa, en planos distintos, y en grado más limitado, hace la transformación de la idea poética del amor en embriaguez de los sentidos, en entusiasmo inmediato y fugaz y engrandecido por el roce de la muerte "Los Cantos de la Mañana", de 1910, anuncian ese cambio Por momentos, en la desnudez de ese desborde amoroso, aparecen, como especies de llamados de la poesía angélica superior, algunos poemas que marcan un lirismo indeterminado, pero riquísimo ¿Qué sentido tiene esta composición que intenta detener el movimiento que ha tomado la poesía de la Agustini?

Hace tiempo, algún alma borrada fue mía
Se nutrio de mi sombra   Siempre que yo quería
El abanico de oro de su risa se abría,

O su llanto sangraba una corriente más,

Alma que yo ondulaba tal una cabellera
Derramada en mis manos Flor del fuego y la cera
Murió de una tristeza mía Tan dúctil era,
Tan fiel, que a veces dudo si pudo ser jamás

La imaginación, plástica en general, de la autora, se complace en una ensoñación vaga, con reminiscencias brumosas Tal vez, antes de ser absorbida por el desborde pasional, la clara armonía poética que en su alma luchaba aún, se derramó en esa confesión musical, en que alegoría y sueño se confunden Pero es una exquisita visión terminal, que va a ser sustituida por más concretas sensaciones El alma angélica ha huido para dar lugar a los racimos de palomas de Eros Estas, están desde ahora presidiendo la inspiración de Delmira Agustini y a su lado brillan los racimos generosos y las cráteres del amor La carne enciendese, y un aroma espeso embriaga a la mujer Es el instante en que debemos estudiar el segundo enigma de la poesía de Delmira Agustini

Ante todo, este aspecto en aquello que tiene de corporal y dominador, es menos importante que el otro Fue el más impresionante, y para muchas personas la poesía de ella está toda definida por esta modalidad, lo cual es incompleto y erróneo a la vez En este juicio colaboran muchos elementos impuros, extra poéticos Elementos que se incorporaron a la poesía de la Agustini, debidos a los hechos determinantes de su dramática muerte La vida dominó por un tiempo a la poesía, penetró en ella y la imaginación de las gentes armonizó en un solo aspecto los ríos diferentes de la vida, el amor y la poesía, y

enturbió así a esta última Además, entre otras contribuciones más impuras aún que se mezclaron, están las relacionadas con la individualidad femenina en general, y su aptitud para revelar con entera libertad sus sentimientos contenidos por las costumbres o el pudor Tanta fuerza adquirieron estos argumentos, que no pertenecen a las leyes de lo poético y que ensombrecen la calidad de un temperamento excepcional, que han llegado hasta enturbiar los otros valores de la obra y construir una figura de mujer, sobre la imagen de la poetisa que, es seguro, tenderá a ir desvaneciéndose con el tiempo

En gran parte, la generalidad obedecía a una especie de prejuicio, muy divulgado por la fuerte fisonomía de algunos románticos, cuyo representante más conocido es el mismo Byron La vida del autor va escoltando a la obra, más allá de los tiempos, como un tiránico fantasma, y a veces entre ellos se entabla una titánica lucha por perdurar La poesía de la Agustini se confundió en general como una imagen representativa del amor, del amor concreto, del erotismo, con sus promesas o frutos que dejan el amargo sabor en la lengua, y la ceniza, al fin, entre los dedos En esta serie de composiciones que existen en la obra, desde el principio, pudo la mujer expresar un lirismo encendido A proposito he escrito la mujer y no el poeta, pues para éste, ya he trazado una zona de esferas fijas, más universal y que aunque sea a riesgo de irla a confundir con una abstracción, es sabido que se ha podido describir en determinados ejemplos



La impresión que deja este dominio erótico de la obra, es que también participa de la intensidad de lo que es hondamente lírico Lo que sí, es diferente de la anterior categoría ya especificada Lirismo significa efusión de intimidad, lo más individual y oculto se manifiesta en formas bellas El individuo capaz de esta confesion debe darse totalmente y lo hace incorporando un nuevo modo de sentir lo bello, un matiz, un sentimiento, un ente vivo, en fin, al arte de los tiempos, y en especial a la poesía y a la música Pero observando bien, podríamos hallar también varias categorias de lirismo El del poeta como tal, indeterminado y eterno, que no tiene aparente carnal vestidura, y que es santo, ya músico, ya solamente lírico

Despues el lirismo, llamaríamos diferenciado El lirismo varonil y el lirismo femenino, que cantan con un tono distinto, con sus particularidades enérgicamente definidas, como las voces graves de los hombres y las agudas de las mujeres y niños en la alternancia de un salmo litúrgico, y hasta hay más existe el lirismo genérico, el lirismo de raza, el lirismo de escuela, que se manifiestan de muy distintas formas Las escuelas, en cierto grado potencializadas en un poeta, destilan un producto lírico, artificial, pero muy valioso en último termino Una alquimia lírica, difícil, muy exquisita e intelectualizada delicadamente, como ocurre con el estilo nuevo de la época de Guido Cavalcanti, y la poesía del Renacimiento y del simbolismo último, épocas terminales, de perfeccionamiento, especies de culminaciones de artes, enrare-

ciendo la poesía lírica en su afán de hacerla más elevada Castigo horrible éste, como el que sufre quien se elevara a la vecindad de la etérea esfera, con el afán de edificar allí su castillo y poder respirar belleza más pura y más libre y que solamente logra caer en enigmas o en fracaso Así como las almas, en su fábrica íntima, pueden, con elementos no cognoscibles e inconscientes, producir una poesía que llamamos lírica, los poetas y las escuelas, a modo de organismos vivos, o en manejos de alquimistas, pueden también, combinando teorías, palabras o conceptos, destilar una sutilísima esencia lírica el lirismo indeterminado y puro de los alejandrinos o de Mallarmé, por ejemplo

Pero el lirismo que corresponde atender aquí es el que se desprende de la mujer que escribió aquellos cantos eróticos de "Los Rosarios de Eros" La mujer tiende a la intimidad No ha expresado casi nunca su verdadera naturaleza lírica al arte Por muy diversas causas y entre ellas, una no ocultable por la incapacidad que supone el pudor En torno a esta aptitud, se complican los problemas de la intención o el deseo, y la realización artística El nombre de Safo perfuma la antiguedad greco-romana, precisamente porque dominó eso, porque expresó un lirismo personal diferenciado del varonil y logró cristalizarlo en revelaciones eternas Pero, para ese ejemplo, se requieren sacrificios enormes La publicidad de los sentimientos de los grandes poetas, en la mujer está vedada por ser éstos absolutamente íntimos y, además, porque aún cuando se expresen bien, pueden

no ser representativos de todas las almas, sino de una limitada alma, que hallará correspondencia afectiva o eco en otro ser, pero nada más, y esto no llega a interesar a la poesía, la cual raramente empieza a vivir desde el momento en que todos los que la leemos nos reconocemos en ella, es decir, cuando se abre aquella puerta del laberinto cuya clave posee el Dios que habla a través de nuestra carne, o cuando lo reconocemos en la llama que ha dejado allí al nacer nosotros Eros, por sí solo, no llega a ser ese Dios, nos puede dictar insignificancias Lo único que puede hacer es encaminarnos al encuentro de aquél Guía inseguro, además, por su ceguera

No quisiera alejarme más, en torno de lo que impura o secundariamente aparece incorporado a la poesía femenina El hecho es que ella existe, expresando estados de alma muy originales y poderosos, directamente, sin apoyarse nada más que en la oculta psiquis de la mujer inspirada, y que, desde Safo a la Agustini, como ángulos enclavados en la carne, cerca de la tierra, hasta Teresa de Jesús, como vértice liberándose en el cielo, ha dado creaciones que se asemejan, en muchas modalidades, además de ser únicas y difícilmente superables

En primer término, en la Agustini, hay que notar que el lirismo erótico es directo Expresado en efusión plasticamente realizada, con riqueza de ritmos y colores, pero sin apoyarse en la bella complicidad de la naturaleza No hay paisaje propicio a simbolizar o entretener al amor La fuerza pánica de los bosques o de los ríos no acompaña con su rumor el

ritmo de la música de Eros, que la embriaga y desvanece por su mágica y extraordinaria fuerza

Si algún elemento de la realidad aparece, lo hace con la máscara del sueño, o ataviado a manera de imagen o símbolo, con el único fin de que el lirismo se apoye y encuentre representación concreta No vio atentamente las variadísimas formas y el valor descriptivo de los temas de la naturaleza, y su amor no se detuvo a contemplarla como transparentándose o confundiéndose con ella Los paisajes que pueden aparecer en las poesias no son vistos, son relampagos mentales creados en la embriaguez del amor o expresados en visiones Todo, pues, se manifestó en ella como contribución lírica personal, por eso es torrencial a veces, delirante y confusa otras, con apariencia de las imagenes del ensueño, creadas en estupor dionisíaco y confinando por este último detalle, en la noción intuitiva de nuestra fugacidad y de la muerte

A manera de confirmacion de lo dicho, vayan estos versos En el primer libro ya se confiesa

Imagina mi amor, amor que quiere
vida imposible, vida sobrehumana,
Tu que sabes si pesan, si consumen
alma y sueños de Olimpo en carne humana

Al amor lo concibió soñándolo,

'impetuoso, formidable y ardiente
Hablando el impreciso lenguaje del torrente'

Luego lo soñó "triste,

como un gran poniente
que dobla ante la noche su cabeza de fuego'

6

Este torrente y este sol que cae, son creados, entrevistos en la urdimbre de la imaginación constructiva, salidos de su delirio imaginativo, no tienen su correspondencia en paisajes terrestres, no son torrentes vistos o soles de la naturaleza, que la poesía se complace en vincular con los estados emotivos, cuando el amor se identifica con los paisajes de la tierra.

'Amor, la noche trágica y sollozante,
cuando tu llave de oro canto en mi cerradura
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura"

Esta forma, esta luz y esta blancura, son imágenes subjetivas, apoyándose sobre las otras, pero sin tener correspondencia en el mundo exterior

Otro ejemplo

No valen mil años de la idea
lo que un minuto azul del sentimiento

Más adelante

Erase una cadena fuerte como un destino
sacra como una vida, sensible como un alma

Totalmente distanciadas de la realidad externa son estas imágenes, que por contradicción, se apoyan en elementos de esa propia realidad Una cadena, sí, pero fuerte y sacra, que tenía una debilidad grandiosa, la de ser sensible como un alma Esto, tan ilógico, sólo puede concebirse en el mecanismo de los sueños En Delmira Agustini, pues, la poesía lírica, no se adorna ni se apoya en los elementos del mundo exterior, tampoco en los de la cultura y la experiencia, porque le fue imposible, tampoco en lo acciden-

tal del tiempo o de determinado país Si estriba en la objetividad, lo hace para hundirse más rápidamente en lo que es del sueño Casi diríamos que no hay variedades en estas poesías, o mejor, no hay variación panorámica Es un tema unico, el del amor, en su triunfo, sí, pero en su aniquilamiento también y naufragio

El transcurso se hizo cándidamente primero, se concretó después sobre la felicidad y la miseria del cuerpo, allí entonó deliciosos y magicos cánticos, y por fin, desembocó en la idea y el hecho de la muerte La mujer de la poesía griega, pudo contentarse desde su isla de Lesbos, con ser sacerdotisa del doble culto del amor y la belleza Sus ojos se detuvieron y sus manos pudieron acariciar, sobre diáfanos mares y colinas, la frente de los efebos

Por eso pudo adornar la embriaguez de su canto, con rosas y jacintos y congregar a su alrededor a los elementos de los ríos y de las aguas Un fragmento de Safo, dice "Enlaza con tus manos delicadas, oh Diké, las guirnaldas alrededor de tu cabeza, bellas flores ayudan a la gracia, uno separa la vista de una frente sin corona de flores" Hay aquí una ligereza, gracioso movimiento de expresiones e imagenes que no envejecen con los siglos

> 'El amor me tortura, domador de mis miembros,
> dulce y amargo a la vez, monstruo invencible'

Estos fragmentos y los que siguen revelan el dominante impulso del amor, envolviendo a la mujer en una especie de rendición agradable de ésta, que al

mismo tiempo se vincula y adorna con los tesoros de la tierra. No existe posibilidad de comparar esta forma de capitulación con aquella manera de concebir el amor, con gigante exclusivismo, que expresó la Agustini, en donde en cada instante se asocian o luchan la muerte y el tiempo. Cantos de capitulación, apoyándose sobre el cuerpo o sobre sí mismos, aislándose de lo externo, para buscar la compañía de la imagen y el sentimiento, nada más. Lirismo que se concentra y apoya en su propia sombra, para intentar hacerse verdaderamente creador y más denso y terrible. No hay expansión ni complicidad del ser individual con el mundo externo y su fiesta, sino por el contrario, una permanente fidelidad de ese ser con su esencia fundamental.

Destaquemos estos ejemplos:

¿Acaso fue en un marco de ilusión
en el profundo espejo del deseo,
o fue divina y simplemente en vida
que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
taciturno a mi lado apareciste
como un hongo gigante, muerto y vivo,
brotado en los rincones de la noche.

Es la visión dominante en la obra de Delmira Agustini, en eso, dijérase que su alma vivió enclaustrada en sí misma. Como una naturaleza medioeval, con los ojos cerrados al mundo inanimado, pero con la percepción agudísima de sus propios dominios, y de lo que podría ofrecer el misterio de aquel otro cuerpo elegido o adivinado, para su exclusiva dominación. Entonces dice:

El amante ideal, el esculpido
En prodigios de almas y de cuerpos,

Debe ser vivo a fuerza de soñado,
Que sangre y alma se me va en los sueños,

Ha de nacer a deslumbrar la Vida,
Y ha de ser un dios nuevo!
Las culebras azules de sus venas
Se nutren de milagro en mi cerebro

Si alguna vez descubre bellezas en el mundo, buscará lo más raro y terrible, para esclavizarlo a su pensamiento y entregarlo al ser que ella ha elegido. En esa época sus mejores himnos son para alabar la perfección o la grandeza de los otros humanos o para complacerse en la adoración del hombre que amó y soñó. Pero esta modalidad se alterna con el culto o el análisis de su propia individualidad, destacándola potente y orgullosa sobre todo lo que en la tierra existe. Tal característica se encuentra completa en dos de las más extraordinarias poesías que dejó esta mujer. A propósito las hemos dejado para este instante. Es el momento en que el lirismo de la Agustini realiza el completo milagro de asociar el sentimiento y la idea en la más adecuada forma. Aún cuando el tiempo destruyera o envejeciera expresiones, o que la concepción del amor o de la misma poesía se transformara, y nuevos inspirados seres nacieran para expresarlos en muy distintas formas, jamás podrán perecer los tesoros que se hallan reunidos en la "Plegaria a Eros". Pero lo curioso es que esta composición conquista esa grandeza y esa transparencia de lirismo, precisamente porque el elemento lírico amo-

roso tiende a hacerse menos determinado Ya no es el motivo del canto, un amor Aquel que la hizo confesar antes

'Mi alma es frente a tu alma como el mar frente al cielo

Engastada en mis manos fulguraba
como extraña presea, tu cabeza"

No Aquí el canto está dirigido a Eros, al mito, al Dios, y la expresión, al transcendentalizarse, se diafaniza y se torna de nuevo lirismo de todo tiempo y alma a la vez, y hasta ecuménicamente de todo ente poetico Dos veces se realiza ese transfigurador milagro en la "Invocación a Eros", pieza injustamente olvidada que abre el libro "Los Cálices Vacíos" y en "La Plegaria", la mayor altura de poesía alcanzada por Delmira Agustini

La invocación es ésta

Porque haces tu can de la leona
Mas fuerte de la Vida, y la aprisiona
La cadena de rosas de tu brazo

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
Esencial de los troncos discordantes
Del placer y el dolor, plantas gigantes

Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
Como en broche de místicos diamantes
El mas embriagador lis de la Muerte

Porque sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso

—Con alma fulgida y carne sombría

Nótese cómo paralelamente a la elevación del tema, la forma adquiere ajustado perfeccionamiento y ri-

queza Los elementos materiales expresivos se han afinado exquisitamente Las imágenes son justas, denotando un dominio certero de los versos y el torrente subjetivo contenido por la admirable ciencia, obedece sabiamente y de un solo impulso, a las invencibles leyes de la armonía Pero, esta armonización se ha realizado de un solo impulso, dije, defendiendo a la poesía del perecedero destino, de aquello que en otros es puramente inspiración, y no ha hallado la forma helada, pero divina y segura, que la salve Shelley dice en su "Elogio de la Poesía", que ésta es "una espada de luz, siempre desnuda, que consume la vaina que intente contenerla" Si con esto, *que intenta contenerla,* Shelley quiso referirse al concepto externo que intente definirla o explicarla, tal vez tenga razón Hay una poesía que no puede ser reducida a concepto Pero si hemos de aplicar la frase al problema de la poesía, en realidad la poesía será siempre la espada de luz, desnuda en sí, pero que no consume jamás a la forma que la contiene, es decir, al verso que la limita y la concreta en espada, y no en resplandor que se esfuma en el espacio Pero, la altura conquistada en la "Invocación" es superada por el milagro realizado en "La Plegaria" Señalemos la perfección de este prodigio lírico realizado sin titubeos En aquella Plegaria, que es auténtica plegaria, hay ideas, Vaz Ferreira las vio ya en el "Libro Blanco", y se detuvo asombrado ante la facultad de tal poesía, de plasmar por anticipado y de un sondeo, lo que la inteligencia sólo puede conseguir por procesos sucesivos En la

Invocación recientemente citada, notemos aquello, que en lo psicológico, tiene valor de dato de estudio

> Porque tu cuerpo (el de Eros) es la raíz, el lazo
> esencial de los troncos discordantes
> del placer y el dolor, plantas gigantes'

Termina esta breve poesía como lo suelen hacer los grandes simbolistas, estableciendo una sugestión por todas las causas que numera dedica el libro,

> Con alma fulgida y carne sombría

Se sabe que lo dedica Ella, en un gesto maestro de la expresión, no lo dice, de modo que ha llegado a lo mas difícil de lograr en el poeta ahorrar términos, simplificar medios, decir lo más hondo con el mínimo de vocablos y giros La materia lírica culmino en la perfección, no hay que tocarla más, si la tocamos se deshace Después de esto, la Plegaria es un paso mas ¿Quien habla aquí? Puede ser una sombra de la antigüedad Puede representar ese canto un fragmento lírico, arrancado de una tragedia de Sófocles Una voz lirica no determinada, de figura humana, ni soñada se acerca a Eros, para interceder en favor de los que no han sentido el amor, por muy diversos y tristes motivos Los identifica con los ciegos mármoles El ruego no es exaltado ni violento y, sin embargo, es de una emoción profunda Desde el primer momento el canto toma altura bruscamente como una inspirada columna, y después reinan la gradacion y el equilibrio, manteniendose ambos sobre la sinuosidad evanescente de una plegaria La oración se eleva con belleza, casi diríamos que, para

confundirnos más, la persona que se dirige a Eros, que lo ha gozado y que lo lleva en sí, como en su sangre, para cantar se ha tornado en apolínea No es una plegaria inocente La voz que la levanta, por la manera sabia de expresarse, demuestra que ha realizado aprendizaje y experiencia de amor A pesar de ello, los sacudimientos se han serenado, al volcarse en la forma dúctil y soberbia y el canto se exhala lentamente, matizado de imágenes e ideas, ideas ante las que uno se detiene, imagenes que por sí solas son unidades de polivalencia lírica por su denso valor

Eros ¿acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?
Se dirían crisalidas de piedra
De yo no sé que formidable raza
En una eterna espera inenarrable
Los crateres dormidos de sus bocas
Dan la ceniza negra del Silencio,
Mana de las columnas de sus hombros
La mortaja copiosa de la Calma,
Y fluye de sus órbitas la noche
Victimas del Futuro o del Misterio,
En capullos terribles y magníficos
Esperan a la Vida o a la Muerte
Eros ¿acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?—

Piedad para las vidas
Que no doran a fuego tus bonanzas

Ni riegan ni desgajan tus tormentas,
Piedad para los cuerpos revestidos
Del armiño solemne de la Calma,
Y las frentes en luz que sobrellevan
Grandes lirios marmoreos de pureza,
Pesados y glaciales como tempanos,
Piedad para las manos enguantadas
De hielo, que no arrancan
Los frutos deleitosos de la Carne

Ni las flores fantásticas del alma,
Piedad para los ojos que aletean
Espirituales parpados
Escamas de misterio,
Negros telones de visiones rosas
Nunca ven nada por mirar tan lejos!

Piedad para las pulcras cabelleras
—Misticas aureolas—
Peinadas como lagos
Que nunca airea el abanico negro,
Negro y enorme de la tempestad,
Piedad para los inclitos espiritus
Tallados en diamante,
Altos, claros, extaticos
Pararrayos de cúpulas morales,
Piedad para los labios como engarces
Celestes donde fulge
Invisible la perla de la Hostia,

Labios que nunca fueron,
Que no apresaron nunca
Un vampiro de fuego
Con mas sed y mas hambre que un abismo —
Piedad para los sexos sacrosantos
Que acoraza de una
Hoja de viña astral la Castidad,
Piedad para las plantas imantadas
De eternidad que arrastran
Por el eterno azur
Las sandalias quemantes de sus llagas,

Piedad, piedad, piedad
Para todas las vidas que defiende
De tus maravillosas intemperies
El mirador enhiesto del Orgullo

Apuntales tus soles o tus rayos!
Eros ¿acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?

Es imposible desentrañar los antecedentes del proceso que guio la creación de este poema ¿En dónde pudo la Agustini, contemplar estatuas, así, blancas en

ordenación de selva de museo? Imposible hacerlo en nuestro medio donde no las había y no las hay El elemento plástico de partida, las estatuas de un taller o jardín no pudo sino adivinarlas Más rara aún es la originalidad de la primera imagen

"Se dirían crisálidas de piedra,
de yo no se que formidable raza
En una eterna espera inenarrable"

Originalidad bellísima, concreta y del rango de lo puramente inteligente, se me presenta a mí, en ordenadas imágenes de una sala de estatuas de algún museo grandioso Pero en ella, ¿como se pudo manifestar ese estado? ¿Dónde pudo contemplar esas estatuas sino en su mente, y elevadas por la escala de su milagrosa inconsciencia?

El resto de la poesia se presta a consideraciones análogas por su originalidad, perfección y armonía El conflicto de fondo y contenido desaparece en esta poesía La imagen encuentra su adecuacion formal en una hipóstasis prestablecida, realizada antes de concretarse en el verso Es una creación instantánea y perfecta, anterior a toda labor, que al mismo tiempo establece un índice o timbre de jerarquía espiritual En Delmira Agustini, la integracion más bien es plástica e ideativa, no es nunca musical. La sorpresa que uno experimenta ante estos hallazgos es inmensa, no puede, sin embargo, el juicio estético, adormecerse en el éxtasis, sino que el carácter superior, el arrebato, el imperio de la belleza creada por esta mujer, tienen la propiedad de imantar y provocar

inquietud, como si nos halláramos frente a un abismo adivinado Aquí hemos llegado a la culminación de la obra de Delmira Agustini La ascensión de su lirismo femenino, de nuevo se ha volcado en el lirismo absoluto del primer tipo que se mencionó y estudió al iniciar este análisis, y ambos se han unido como dos serenos estuarios

Además de estas revelaciones en que se armonizan sensibilidad y lucidez, hay en Delmira Agustini una forma de poesía que aparece predominantemente recargada de ideas Es decir, hasta ahora, notamos lo que podríamos llamar el lirismo puro, en sí, pero con algunas imágenes, ideas, solidificaciones de poesía en el, después señalamos el lirismo humano, el lirismo erótico, dionisíaco, a veces corporal, encendido y turbulento Quedan en la obra algunas composiciones que escapan a estos estados Se las encuentra en todos los libros de la autora

Para establecer grados, diremos que se inicia este ejemplo de poesía, en la Agustini, de tiempo en tiempo y por imágenes perdidas en las composiciones Imágenes inteligentes

Ejemplo

El silencio, se diría, la voz de Dios que se explicara al
mundo

El extraño dolor,
de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor
"¿Nunca llevásteis dentro una estrella dormida,
que os abrasara enteros y no daba un fulgor?

Las noches son caminos negros de las auroras

Ah, tus ojos tristísimos como dos galerías
abiertas al poniente "

"Yo tenía dos alas, fulmíneas,
como el velamen de una estrella en fuga "

"Mis alas, yo las vi deshacerse entre mis brazos
Era como un deshielo

"Yo vivía en la torre inclinada de la melancolía
Las arañas del tedio, las arañas mas grises
en silencio y en gris tejían y tejían"

Todas estas imágenes son inteligentes La imagen en los mejores poetas, asocia la espontaneidad y la perfección, pero en los más grandes une también la profundidad Hay imágenes de gran belleza, como ángeles caídos de las esferas fijas de la razón Al caer en el verso han traído un celeste resplandor que las nimba. Hay imágenes-ideas, sumamente diáfanas, que se esfuman en las alegorías, como existen aquellas imágenes, que dicen que vienen del sentimiento puro, y que naufragan en la música De éstas no son las de Delmira Agustini, sus imágenes se presentan de pronto nimbadas de un resplandor de divina inteligencia Están, eso sí, en estado incandescente y puro, no tienen material subalterno o aleaciones y no pueden ser utilizadas por el razonamiento o la lógica No sirven nada más que para la belleza, en aquella zona en que ésta se pierde gradualmente en la inteligencia

El valor de la imagen en ella, consiste en su exactitud poética, las semejanzas más remotas son expresadas de un solo intento y maravillosamente Se alcanza la analogía de las diversas formas del mun-

do con el hombre y la belleza de esa analogía nos la revelo como creándola de su propio ser Pero las imágenes-ideas mejor que las imágenes sensaciones, tienen otra exactitud que nunca pudo ser notada por nadie hasta el momento en que el vidente o el poeta lo hizo Y sucede esto, porque el material, por llamarlo de algún modo, de la imagen, se revela como creado por el espíritu y despues de revestido con una forma bella, el verbo lírico, es incorporada al patrimonio de los hombres Todos hallan en ella, elevación y belleza, ¿por qué? no se sabe, pero el certero sentido de lo bello inteligente lo afirma y lo goza con fruición estética Desarrollando más estas imágenes llegamos a la elaboracion de los símbolos, las alegorías y de ciertos poemas que no son filosóficos pero que tienen ideas muy superiores La obra de Delmira Agustini desde el principio apareció densificada por un poema enigmático y trascendente que se titula "Mis Idolos" No se puede uno explicar cómo se pudo llegar a este poema, a no ser que nos humillemos y volvamos a invocar la teoría platónica en su forma más exigente Los dioses eligieron aquí el cuerpo de una niña, la embriagaron de luz igual que a los coribantes que sólo danzaban cuando estaban fuera de sí mismos, como se dice en el Ion, y la hicieron entonar un himno ascendente en el sentido de un divino amor, personificandolo en un ídolo único, mientras iban desapareciendo y extinguiéndose idolatrías subalternas o bastardas Claro, que se puede argumentar que ella, cuando escribió no se propuso decir eso Pero la obra resultó tan completa de forma

y sobrepasa todo lo que conscientemente hubiera querido realizar, y el proceso de la adoración primaria de los ídolos, desarrollase con tal riqueza y sinceridad en sus detalles, lo mismo que su caída, y la elevación de la única forma adorable, está tan magníficamente expresada, que interpretamos allí por fuerza un sentido de religiosa trascendencia Pero, despojándola de esto, en sí, la poesía es juntamente, con la "Plegaria a Eros", una culminación Si la Plegaria es la Summa de todo lo que pudo expresar el lirismo erótico de Delmira Agustini, la poesia "Mis Idolos", de golpe, constituye en su obra lo que con más intensidad y sapiencia órfica pudo expresar su otro lirismo, por decir asi, angélico, del que se hizo mención al principio de este estudio

Las formas más incorpóreas del lirismo, por su carácter de identificarse con aspiraciones verticales o lenguas de llamas, han sido interpretadas como estados de evasión Rupturas de cárceles de cuerpos forzados por almas que intentan emigrar antes de tiempo y para ello se expresan en las obras poéticas La poesía en Delmira Agustini no es evasión Para que el poeta quiera evadirse de la realidad tiene que conocerla, y después de la experiencia inmediata o lenta, pero al fin desafortunada de sí mismo o de lo que lo circunda, nácele como un ala incipiente y divina el deseo de evadirse hacia la creencia, el sueño o la creación artística En la Agustini el proceso es inverso más que huir de la realidad, ella quiere permanecer Su canto es una desesperación por no desvanecerse, permaneciendo en la afirmación de su indi-

vidualidad Tan intenso es este deseo de permanencia, que se dedica a realizar la transformacion de los mismos elementos inasibles de su fantasía o de su delirio, en concretas realidades Muchas poesías suyas son eso Cristalizaciones ardientes del material de ensueños de que está tejida la vida, en un afán supremo de que esos valores imponderables sean trasmutados en realidades de belleza primero, y en realidades tangibles y adorables, después

Poemas e imágenes más allá, cuerpos y labios bellos, más aquí, todo creado por ese proceso interior más bien que desprendido de lo externo concreto Agregar es justo que ademas de estas revelaciones en la poesía de Delmira Agustini hay oscuridades y artificios Hay poesías enteramente oscuras, delirantes y son las de la última época El amor se halla enturbiado por una intensidad obsesiva, los sueños diáfanos se oscurecen en pesadillas El ángel malo ha empañado la carne y la sangre articula algunas expresiones y cantos, que podrán ser dictados por las furiosas vírgenes condenadas Tales son, por ejemplo, "Mis Amores", "Mi plinto", "Serpentina", y otras La forma se ha destrozado, resintiéndose por el caudal de la emoción trágica o del tiránico deseo De ahí en adelante la poesía se torna áspera y sibilina, perdiendo su equilibrio y su transparencia, por derrota de la alerta censura del número y el ritmo, para tornarse en una delirante motivación en que se identifican el dolor, la muerte, el orgullo y el caos Entonces, el humo que se levanta sobre la piedra en que se sacrificaba su carne ardiendo en mirra, hace

que muchos versos o poemas no tengan sentido o lo tengan muy ambiguo y hasta grosero y de mal gusto Delmira Agustini adquirió la perfección lírica en un momento temprano y decisivo de su vida ¿Buscó el artificio después? No es eso Ella se tornó así al seguir fielmente el ritmo de su personalidad agitada por horribles tormentos Su virtud poética se hizo can de la leona de los impulsos La sinuosidad de su orquestacion, creciendo llegó hasta hacerse espasmódica, y entonces el mensaje trasmitido por los dioses, se hizo ininteligible, por la turbación del cuerpo y el alma Lo duradero de su obra no está precisamente en lo que creó al final de aquel período de su vida que ella denominó el más hiperestésico Aunque parezca contradicción, lo mejor de Delmira Agustini, debemos buscarlo en aquellos momentos en que, azorada e inquieta, contenía los latidos de su sien y de su pecho, para equilibrarse, enajenándose en la música apolinea, que es en la tierra la resonancia y la equivalencia de la música de los orbes La poetisa, demasiado mujer, demasiado humana, en sus últimos años, no pudo detenerse ante el serenísimo rumor de estos movimientos que, como es sabido, son provocados también por el mismo amor que la sacudió tan furiosamente a ella Pero lo que no logró hacer, lo hara el tiempo, que irá rodeando su obra con una diafanidad poética, nivelándola con el lirismo que realizó en los momentos mas felices de su vida, cuando el amor se le presentaba en el misterio de la irrealidad soñada y no en la desnudez de su tristísima verdad

II —DE LA IMAGINACION CREADORA

> El sentido poético es cercano pariente del misticismo, es el sentido de lo original, personal, oculto, misterioso, de aquello que debe ser revelado, del milagro necesario
>
> NOVALIS

Las diversas formas de la imaginación creadora, una vez brotadas del subconsciente, o comunicadas por algún dios, se revisten de sus armaduras artísticas y se adueñan del tiempo y del espacio, apoderándose con más o menos tiranía, de todos los dominios exteriores Aquella misteriosa labor ha dado a lo existente una categoría de poderosas y agradables deidades, que se apresuran a ubicarse en los mejores sitios del mundo para comunicarnos la belleza, deleitar simplemente nuestros sentidos, encaminarlos hacia un fin moral o religioso, o libertarnos de las ataduras de nuestros propios sueños o de los otros hombres

Así, dispónense en un extremo, las artes del color, de la luz y de la forma, celebrando su júbilo maravilloso en el espacio, alternando con los milagros de la naturaleza, copiándolos, ordenándolos en símbolos Todo un ejercito de seres nuevos se aglomera en nuestra imaginación, compuesto de formas y colores, desde los templos y las columnas griegas hasta los rascacielos, desde las telas de los primitivos hasta los últimos tormentos del cubismo, un panorama inter-

minable de creaciones, con sus teorías, disciplinas, escuelas y capillas, asociadas a mágicos nombres Pero aún faltan otras artes, las que reinan en el tiempo las artes del sonido, de la palabra y del pensamiento, la música y el canto, las artes literarias y la poesía, sin mencionar aun las creaciones que participan de los dos dominios que hemos separado, como la danza, el teatro lírico y los coros *poseídos por el movimiento rítmico*

Diseminadas todas las artes, como islas en el mar de las cosas y de los fenómenos, y subdivididas así, provisoriamente, en las coordenadas metafísicas del tiempo y el espacio, participando de estas condiciones universales del ser, se las ha intentado sistematizar en un sentido ordenador, y los psicólogos ofrecen tentativas muy dignas de atención sobre los momentos y los tipos de la imaginación creadora La imaginacion creadora, ha sido analizada en capítulos anteriores, en sus relaciones con el inconsciente dinámico La tendencia a organizar debidamente esta actividad, en sus diversas ramificaciones ha conducido a los psicólogos a ensayar clasificaciones En realidad aplícase aquí, ante todo, si se desea ser sincero, una advertencia previa, y es que en esencia no hay tipos verdaderamente delimitados de imaginación, sino que existen sobre el planeta seres que imaginan Encontramos en Wundt una tentativa racional de clasificación de las principales formas del talento Distingue cuatro formas y que provienen de la reunion de la imaginación bajo uno de sus dos aspectos intuitiva y combinadora, con el razona-

miento bajo una de sus dos formas, o sea inductiva o deductiva. Con estos elementos en el puño el psicólogo alemán pretende abarcar el talento en todos los hombres Ante todo, el talento para Wundt es una inclinación complexiva de un hombre, que le es propia a causa precisamente de las direcciones especiales de fantasía y entendimiento La actividad fantástica y la intelectual, no son para él funciones específicamente diversas, como sostenían muchos autores, sino funciones que andan juntas en su exteriorización, funciones que, en último caso, se reducen a las mismas funciones fundamentales de la síntesis y el analisis

Los conceptos fantasía y razonamiento tienen el mismo valor que memoria Si en una persona se unen imaginación intuitiva con un entendimiento inductivo, tenemos el talento del naturalista y del psicólogo, por ejemplo Si la imaginación intuitiva se une con el entendimiento deductivo tenemos el talento de análisis del investigador sistemático y del geómetra Si la imaginación combinadora se une con el razonamiento inductivo, tenemos la invención propiamente dicha industrias, ciencias, artes

Cuando por fin, la imaginación combinadora y el entendimiento deductivo se enlazan, tenemos el tipo del talento especulativo del matemático y del filósofo Por la misma época, pero deteniéndose solamente en la naturaleza de las imágenes empleadas y las relaciones según se agrupan esas imágenes, Ribot ha caracterizado dos grandes corrientes de la imaginación la imaginación plastica y la imaginación difluyente Predominan en la primera, las imágenes

claras, precisas, bien diferenciadas Las asociaciones y las combinaciones se realizan según relación objetiva, lógica, determinadas con un gran vigor Comprenden muchas variedades, entre las cuales convendría citar a) las artes formales escultura, arquitectura, pintura, b) formas literarias, c) la imaginación del hombre de ciencia, d) la imaginación mecánica, con su variedad inmensa de especializaciones, e) la imaginación práctica de las personas de ingenio, industriales, la imaginación financiera, militar, comercial

En cambio, la imaginación difluyente se manifiesta operando con materiales a contornos vagos e indecisos No se distinguen bien los límites, pues gozan del carácter de ser ondulantes y fluídicos Las imágenes provocadas se relacionan entre sí y se evocan unas a otras segun relaciones menos rigurosas Se establecen, entre ellas, las analogías lejanas, las asonancias, las semejanzas a base de elementos afectivos y afinidades de orden subjetivo, no manteniendo la fijeza ni la objetividad que presentan los elementos plásticos Entran en este mundo de fantasmas insinuantes, la imaginación sentimental, cuyos límites inferiores descansan sobre las ensoñaciones delicadas y confusas, tambien la imaginación que crea los mitos, y como ejemplo de ella, la inmensa falange de los mitos de la India y el cortejo de los mitos alemanes y escandinavos, formando acompañamiento trascendente a los dramas de Wagner Igualmente la imaginación mística, con su caracterización simbólica, el lenguaje de los místicos desde Juan de la Cruz hasta Novalis

y las ceremonias de los oráculos délficos, los misterios eleusinos y todas las cosmogonías antiguas

Ciertas escuelas literarias son del mismo carácter difluyente, así, el arte de los simbolistas, en donde las palabras evocan sugerencias y afinidades o correspondencias entre las más exquisitas sensaciones Por último, al extremo de todas estas variedades, la música La música sería el tipo más puro de la imaginación difluyente, así como la escultura y la arquitectura representarían en lo artístico, lo más característico de la imaginación plástica Pero aquí, como en todas las manifestaciones humanas, la actividad artística gusta jugar al fantasma entre las clasificaciones de los sabios La imaginación plástica puede muy bien servir de basamento a la difluyente, las formas de diablos y símbolos, y recargados adornos de las catedrales góticas, las gradaciones extremas del gótico flamígero, las construcciones accesorias de las iglesias barrocas, en conjunto, constituyen un tipo indudable de imaginación difluyente ([1])

Vaga e imprecisa es la línea de las pinturas de Carriére, y fue maravilloso don de los impresionistas hacer sinfonías de la luz Por otra parte hay música que tiene contornos precisos, rasgos definidos como

([1]) En el camino de la investigación psicológica se encuentran, a menudo tendencias parecidas de clasificacion asi Ortega y Gasset dice La terminologia mas antigua indica ya la percepción de que los sentimientos tienen una consistencia fluida en comparación por ejemplo con los conceptos que son contenidos psiquicos de contornos precisos y que pulidos por la ciencia, adquieren rigorosas aristas hasta parecer geométricos diamantes Se podria ejercitar la mente en descubrir que esa fisonomia de los conceptos en cuanto éstos se tornan muy generales y abstractos adquiere semejanzas con los elementos fluyentes y huidizos, como ocurre con las catedrales góticas, en la lejania

los ditirambos generadores de la tragedia griega y en general las marchas triunfales Muchos poemas gozan de una concepción arquitectural, así, la "Divina Comedia", con un fondo teológico y amoroso por fundamento, se encuentra plasmada en tercetos que se suceden con un ritmo invariable y nítido, y en conjunto aparece pensada como quien construye un templo o una vasta máquina o castillo para clausurar el Medio Evo Hay una poesía pictórica, a base de imaginación y objetividad, y existe, en contraposición una escultura simbólica, tendiente a expresar deseos indefinibles como en numerosas creaciones de Rodín En determinadas épocas tenemos una literatura que se complace en el barroquismo, formal y exterior, como la de Quevedo y Góngora, y una pintura que a su vez es oración, como en Zurbarán y que arde en llama agudísima, como las figuras del Greco De tales compenetraciones y coincidencias, se desprende la enseñanza de que es difícil señalar límites precisos entre lo difluyente y lo plastico, no ya sólo en las actividades artísticas, sino en las científicas y aún mismo en las que son más materiales Ciertos sistemas filosóficos, mirados en conjunto se pierden en la vaguedad y hasta las actividades comerciales de un empresario moderno, como un trust de frigoríficos, o la concepcion industrial de un Henry Ford, gozan de cierta categoría de difluyente, dada la magnitud de conexiones y formas tentaculares que abarcan Un mismo autor puede ir presentando en diversas épocas de su vida, ya un aspecto, ya otro Miguel Angel, en el David, es plasticidad, brío y límite, y

no parece el mismo que cinceló las formas de Los Esclavos que están en el Louvre dolor, imprecisión, esbozo El mismo escultor logra expresar, por medio de elementos plásticos puros y nítidos, una actitud de pensamiento de una delicadeza infinita, como el ensimismado joven que corona una de las tumbas de los Médicis Shakespeare en "La Tempestad" y en "Otelo", expresa una demostración genial en un extremo y en otro, e Ibsen se desplaza de lo dramáticamente concreto y definido, como en Brand, hacia el extremo de los símbolos y la oscuridad difluyente de las obras de la vejez, todo es una marcha progresiva y sin manifestaciones de decadencia del talento creador, sino más bien en un sentido de superación continua



Planteada de esa forma la imaginación creadora, vamos a estudiarla ahora en sus relaciones con la Arquitectura Se organizará un ceremonial o desfile de teorías antiguas y modernas, tratando solamente las ideas de los no arquitectos, o sea filósofos y escritores que se han sentido inclinados a desarrollar proposiciones sobre el asunto

Elijamos, para iniciar, a Valéry, por muchos motivos Por su actualidad en el pensamiento francés, por ser el representante de toda una escuela de arte hermético y selecto, y porque realiza en su obra y en su vida, el milagro de asociar una personalidad agudísima de crítico, una disciplina racional de buena

ley, y una inspiración poética quintaesenciada En *Eupalinos,*[1] Valéry renueva el diálogo platónico, no sólo en su forma, pues intervienen sin menoscabo Socrates y Fedro, sino también en su fondo, porque se refiere a los dos actos que sirven mejor a la idea de la Belleza, y que son la Música y la Arquitectura Tenía que manifestarse un acercamiento trascendente entre Platón, que había colocado a la entrada del Jardín de Academos la inscripcion de que *"Nadie penetre aquí si no es geómetra"* y este poeta de la Francia de hoy, que sostiene que la poesía es obra de razón calma, lúcida, fría Un poeta que hace el elogio del lenguaje de los hombres, formal y definido, y que rechaza las expresiones confusas, que dicta el espíritu enfermizo o turbio El tema dominante en el dialogo que nos distrae ahora, es la oposición entre el conocer y el construir, entre el artista y el filósofo Fedro hace el elogio de un amigo suyo, Eupalinos, arquitecto que coloca su arte sobre todas las cosas Fedro recuerda cómo conquistó la amistad de Eupalinos, comparando a un pequeño templo que éste construyera, con una doncella y un canto nupcial La semblanza que se traza de Eupalinos no puede ser más firme de serena admiración 'Yo encontraba en el la potencia de Orfeo" "Qué maravillosas sus indicaciones a los obreros" "Estas indicaciones y los actos de los obreros se ajustaban de tal manera, que se hubiera dicho que aquellos hombres no eran más que los miembros de Eupalinos" "Semejante a esos

(1) P Valéry — Eupalinos ou l Architecte

oradores de los que tú hablabas recién, Sócrates, él conocía la virtud misteriosa de las imperceptibles modulaciones"

"Es necesario, decía, que mi templo mueva a los hombres, como los atrae un objeto de amor" Este arquitecto divide los edificios en tres clases "¿No has observado, paseándote por esta ciudad, que, de los edificios de que está poblada, unos son mudos, otros hablan y otros, en fin, los más raros, cantan?" "No es su destino, ni aún su aspecto general lo que les anima hasta ese grado o les reduce al silencio Ello se debe tanto al favor de las Musas como al talento del constructor Los edificios que no hablan ni cantan merecen solo desdén, son cosas muertas, inferiores de jerarquia a ese montón de pedruscos que los carros de los contratistas depositan y que divierten, por lo menos al ojo sagaz, por el orden que toman accidentalmente al caer"

La creación artistica es lo que eleva al hombre por encima de su naturaleza Las creaciones del hombre son realizadas, o bien en vista de su cuerpo, principio de utilidad O bien teniendo en cuenta el alma, principio de belleza Pero, además el que construye o crea, teniendo en cuenta los demás hombres y al movimiento de la naturaleza, que tienden perpetuamente a destruir, a corromper o desnaturalizar lo que él hace, debe reconocer un tercer principio que él desea comunicar a sus obras y que expresa la resistencia necesaria que ellas deben oponer al destino de perecer Esto es lo que busca con afán todo creador la solidez de su obra, la duración Valery, por

boca de Sócrates, comunica estos caracteres a toda obra completa, y, en especial, a la Arquitectura, que es, entre todas las artes, la que los exige y los contiene en un grado más alto Celébrase, pues, en este diálogo, el sentido de la composición y el gusto constructivo, tendencias que en las épocas modernas parecen olvidarse y que en medios de flotantes culturas y sin disciplinas, como las de América del Sur, creo que debemos señalar y acentuar en lo posible Otro de los temas tratados en este diálogo, es la analogía que hay entre la Música y la Arquitectura Se recoge una definicion de Charles Blanc para decirnos que la Arquitectura es una "música de la extensión"

Sócrates, expone en argumentación sólida y en lenguaje finísimo, su discurso, síntesis profunda de un estado de alma complejísimo, selva de ensoñaciones y de impresiones, que sólo algunos selectos son capaces de experimentar "Cuando asistías a alguna fiesta solemne, formabas parte de un banquete, y la orquesta llenaba la sala de sonidos y fantasmas, ¿no te parecia que el espacio primitivo estaba sustituido por un espacio inteligible y cambiante, o mejor, que el tiempo mismo te rodeaba por todas partes? ¿No vivias entonces en un edificio móvil, sin cesar renovado, reconstruido en sí mismo? Todo consagrado a las transformaciones de un alma que no era otra que el alma de la extension ¿No se trataba de una plenitud cambiante, análoga a una llama continua, iluminando y calentando todo tu ser por una incesante combustión de recuerdos, de presentimientos, etc" "Y estos momentos y estos adornos, y estas danzas

sin danzarinas, y esta estatuas sin cuerpos y sin rostro, pero tan delicadamente dibujadas, ¿no parecían rodearte del todo, esclavo de la presencia general de la música. ?" "¿No estabas allí como una pitia en su cámara de humo?"

Así Valéry construye un verdadero templo, en donde aspira a oír el canto de las columnas y figurarse en el cielo puro el monumento de una melodía He ahí establecido el parentesco íntimo de esas dos cosas que uno gusta paralelamente y con identica alegría, la Arquitectura despierta una impresión musical y construye un palacio ideal que llenaría la misma música del silencio Valéry insiste también sobre un carácter común de la Arquitectura y de la Música Aquél de no "pedir prestado nada más que muy poca cosa a los objetos naturales, imitar lo menos posible del mundo" y producir, al contrario, "objetos esencialmente humanos" Ambas artes deben muchísimo a las figuras geometricas verdaderas creaciones, *"créatures"*, del hombre, que participan de la vista y del tacto, o bien del oído, musicales sonidos, pero también de la razón, del número y de la palabra El sonido mismo es identificado a una creación geométrica Es una especie de creación "La naturaleza no posee más que ruidos"

Las otras analogías que encuentra Valéry en estas manifestaciones tan distintas de la imaginación creadora, son aún más impresionantes Observad entre tanto, como las diferenciaciones clásicas de los psicólogos, desaparecen y no resisten al razonamiento de una inteligencia agudamente analítica "La Arquitec-

tura y la Música no hacen pensar en otras cosas que no sean ellas mismas" Están en el medio de este mundo, como monumentos de otro mundo o bien como ejemplos, acá y allá diseminados, de una estructura y de una duración que no son las de los seres, sino las de las formas y las leyes "Nos acuerdan directamente una, la formación del universo, la otra, el orden" ([1]) Ellas desdeñan las apariencias particulares con las cuales el mundo y el espíritu están ocupados ordinariamente, plantas, animales, personas "Oyendo música con una atención igual a su complejidad, yo he llegado a no percibir en algún modo los sonidos de los instrumentos como sensaciones de mi oido La sinfonía me hacía olvidar el sentido del oído" "Yo no tenía conocimiento del intermediario sensible, el sonido, tantas eran las mutaciones rápidas y exactas, en verdades animadas, universales aventuras, o abstractas combinaciones" "De idéntico modo una obra arquitectónica nos hace olvidar, por una disposición parecida de sus elementos, el sentido de la vista"

Terminamos aquí los comentarios de Valéry sobre la arquitectura y la música Un joven avisado podría observar muy bien que en esta aproximación hay una reminiscencia de ideas no sólo remotas, de Platón, sino también de Hegel El griego recomendaba a los guardadores del estado ideal imaginado por él, que construyeran los edificios inspirándose en el espíritu de la musica La palabra armonía que hoy goza de acep-

([1]) P Valéry — Obra citada

tación musical, pertenecía al principio al vocabulario del constructor. El "armonizador" era aquel que tallaba maderas, las adaptaba y las enclavijaba [1]. Para Hegel, la Música y la Arquitectura, se apoyan en una armonía de relaciones que se dejan reducir a números, y por tanto, son fácilmente perceptibles para el entendimiento en sus rasgos esenciales. Ya circulaba, en esas épocas, la metáfora del filósofo Schelling, de que la arquitectura era una música helada. Para Schelling, la arquitectura es la forma artística inorgánica de la música helada. Es la música en el espacio, la música concreta. Y veanse más aún las semejanzas de Valéry, cuando Schelling cita como ejemplo el ritmo de las columnas, y Lefevre, el comentarista del hermético poeta de "La Jeune Parque", transcribe, para apoyar la tesis de Valéry, su poema "Le Cantique des Colonnes".

Douces colonnes aux
Chapeaux garnis de jour
Ornées de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour

Mérito apreciadísimo fue el de los poetas del romanticismo, al reavivar en todos los hombres de su siglo el culto de los estilos medioevales. Hugo, sobre todo, con sus descripciones de Nuestra Señora de París, despertó el interés general por el gótico y logró atraer la dedicación de los gobiernos hacia los

(1) Hegel. — Estética.

monumentos cristianos Desde que tanto entusiasmo se contagió por tales formas arquitectónicas, se han incorporado al lenguaje estetico ciertas expresiones acertadísimas, como la de designar a esos monumentos, en el elogio y la especificación característica, con el nombre de "sinfonías de piedra" La impresión personal que he experimentado, desde el principio, ante ellos es esa una musicalizacion de la materia, realizada por medio de leyes matemáticas y principios físicos inflexibles Las asociaciones imaginativas suelen ser tan íntimas, y abarcan tanta riqueza de elementos, que yo no vacilo en colocar para meditación de los selectos, la descomposición en sus imágenes consecutivas, visuales, auditivas y abstractas que se experimenta contemplando la serie de telas que Claude Monet pinto sobre el motivo de la fachada de la Catedral de Rouen, a diversas horas del día, para anotar todas las gradaciones de la luz

Se confunden allí dos órdenes de elementos del tipo plastico, unos, como ser el objeto pintado, la piedra tallada y santificada de los pórticos Otros, las variaciones graduales del color, la luz vibratoria del aire, que se acumula en las aristas a modo de torbellino de airadas abejas De la traslación de esos elementos puramente visuales a la tela, el artista obtiene, asociandolos el triunfo de una sensación estetica de orden *auditivo,* musical, que también podria ser explicada por medio de una construcción afectiva o intelectual El observador sutil confiesa que lo que mira en esas telas, constituye para él una musicalidad de la luz Y en realidad es así, pues el

alma moderna no niega jamás esas correspondencias ya anticipadas en el celebre soneto de Carlos Baudelaire

La imaginación creadora se presenta, en lo que atañe el grado de claridad a que pueden llegar las combinaciones, en una serie progresiva de tipos, que van de la imaginación por confusión propia de los niños, y de los hombres en estado de anormalidad, por excitantes exagerados o estimulaciones enfermizas, y aún deliberadamente, en ciertas formas de creación artística Imaginación por confusión que puede ser magistralmente buscada, como en el ejemplo aquel de Mallarmé, quien pedía un poema suyo que había cedido a un amigo, para oscurecerlo más "Está demasiado claro aún, voy a oscurecerlo más", decíale Esta imaginación por confusión puede tambien abarcar otras obras maestras, como ocurre en las cosmogonías primitivas, y en el Fausto de Goethe, donde todo, según Heine, se viste con la apariencia de una selva enmarañada, y donde lo único claro y perfecto que se destaca, es el retrato de Helena en sus bodas con Fausto La imaginación de esa especie, por un mecanismo jerárquico de aclaraciones sucesivas, culmina en el tipo de la imaginación constructiva, la forma superior, más completa y definida de la invención Creo que no es necesario citar ejemplos El proceso imaginativo así considerado, ha sido descompuesto a su vez, minuciosamente por los psicólogos, y sólo a manera de información, citaremos aquí las etapas de disociación de la realidad, en donde actúan imperativos de interés y de afectividad, de combina-

ción nueva de esos elementos enteramente disociados, por virtud de procedimientos de asociaciones por semejanza sobre todo La combinación de las imágenes, sacudidas por emociones, produce en poesía las metáforas más originales y bellas cuanto más lejanos están los objetos asociados uno de otro y cuanto más inesperadamente se presentan al creador Tanta importancia tiene esta aptitud asociativa por semejanza que, según James, el genio, se afirma dominando la posesión de las asociaciones por similaridad desarrolladas en grado extremo

Todas las figuras del arte de escribir, la comparación, el símbolo, la alegoría, las personificaciones diversas, los tropos, por una pobreza de lenguaje, se denominan así imágenes El arte de hoy está bajo este sutil despotismo, las imágenes irrumpen en las letras, y en ninguna época las ha habido más audaces y extraordinarias y lo que es más digno de señalar, es que para muchos autores la imagen se ha identificado con la finalidad de la poesía Aquí también, el deseo de reducir las imagenes a clasificaciones, de acuerdo con sus fuentes psicológicas, ha reducido la combinación de aquellos tropos a muy limitados procedimientos Hans Larson,[1] afirma que en poesia, las imágenes pueden relacionarse entre sí por medio de asociaciones de diferentes elementos, pero que en síntesis responden a cuatro tipos principales Tendríase, en primer termino, las relaciones de lo físico con lo físico *Los ríos de la noche oscura*

[1] Hans Larson — *Sobre la metafora*

vomitan tinieblas infinitas (Píndaro) Los *ventisqueros* de los Alpes *huracanes congelados,* según la expresión de Byron Agreguemos nuevas relaciones modernas, entre elementos del mundo físico

La Torre Eiffel, pastora con su rebaño de puentes (Apollinaire)

El aeroplano de la Cruz del Sur (Parra del Riego).

En New York los ascensores suben como termómetros (V Huidobro)

Pueden establecerse asociaciones de lo físico con lo subjetivo Correspondencias en que los estados de alma, se desprenden, expresándose por medio del lenguaje de las cosas inertes embellecidas

Y palomas violetas salen, como recuerdos, de las viejas paredes oscuras (J Herrera y Reissig)

Muchas veces el procedimiento se invierte lo subjetivo para expresarse claramente, debe hallarse apoyado por una imagen física

Y siento como un eco del corazón del mundo (R Darío)

Edifiqué mi universo con ruinas de estrellas (Nietzsche)

Y pueden combinarse los estados subjetivos entre sí, asociándose interiormente por medio de imágenes que no tengan realidad exterior

Oh, Muerte! Oh, grave signo de un gran poder lejano (Novalis)

Si hubiese necesidad de manifestar preferencias sobre las combinaciones citadas, confesaríamos que las más difíciles de establecer son las últimas, por la razón de pertenecer a una poesía crecida en profundidad psíquica Las primeras, constituyen la herramienta poética más utilizada por los antiguos y por los modernos que aspiran expresar una frescura de inspiración que se conexione con la infantilidad ¿Los niños no establecen, acaso, semejanzas así? Preferimos a ojos certeros, las otras, y más que todas, las que combinan lo subjetivo consigo mismo, más oscuras y apagadas que las anteriores, más densas, están siempre en el torrente de los poetas místicos mayores o musicales y de los videntes reconcentrados Hasta podríamos entregar las primeras imágenes a las categorías de lo apolíneo, y hacer flotar las últimas, en la música del alma fáustica

---

Una vez en poder del tesoro imaginativo, se presenta para el hombre de ciencia y el artista un problema gravísimo ¿Cuál debe ser la misión de la reflexión y de la voluntad de ese momento? ¿Es conveniente, es mala? Por sí solo es un problema no concretable En terreno científico hay ejemplos extremados, pues por un lado se cita a Claudio Bernard, quien advertía a un colega "Cuando entréis al laboratorio dejad la imaginación en vuestro gabán,

pero volved a tomarla al salir", y en el extremo opuesto, se recuerda el caso de Ticho Brahe que acumuló una multitud de observaciones útiles sobre el mundo sideral, pero no dedujo las leyes celestes Afírmase que Kepler, en poco tiempo, aprovechando de las observaciones de Brahe y de las propias experiencias, dedujo las leyes que rigen a los astros, y escribió estas líneas terribles "Ticho Brahe estaba cargado de riquezas, pero como la mayoría de los ricos, no supo utilizarlas" ([1])

La imaginación libertada o detenida por inhibiciones de reflexión y cálculo, sigue, aún ya creada, sujeta a tan misteriosos designios como los que presidieron su formación en el mundo del espíritu A su debido tiempo se mencionó la sistematización que han realizado los alemanes, de diversas teorías de la simpatía estética con el nombre, no traducible a nuestro idioma, de "Einfuhlung" Provisoriamente llamamos a eso un contagio, una comunicación afectiva de dos seres, un intercambio de dos personalidades por la corriente estética Algo así como una metempsicosis selectiva, directa, cuando se trata de los personajes que aparecen en la escena de teatro, más simbólica cuando se trata de objetos y seres ([2])

Mientras algunas artes se deshumanizan, según pretenden críticos modernos, para Lipps y otros, las artes del espacio, y la arquitectura en modo especial, van a ser reducidas a imágenes subjetivas La vida mecánica de las formas geométricas pasará a ser

([1]) A Palcos — *El genio*
([2]) Lalo — *Esthétique*

considerada como fenómeno psíquico El espacio estetico no constituye ya un espacio inanimado, sino vivo Las formas geométricas representan variedades de una actividad mecánica, la vertical se yergue en tal sentido, *a lo alto* La horizontal se tiende a *mi derecha* o a *mi izquierda* En esta interpretación mecánica de las lineas, es en donde radica la belleza de las formas geométricas Examínese bien, y se verá que se trata de un hecho subjetivo, interpretamos esas formas por *analogía* con fenómenos mecánicos, que acontecen en nosotros, es decir, que nos proyectan en ellas y nos confunden con ellas Tal interpretacion, merced a la "Einfuhlung" es inmediata, sin ninguna reflexión (1) La columna o la pirámide que el hombre contempla delante de sí, se levantan de la misma manera que el contemplador, y el poder y la fuerza de la columna o la pirámide nos producen placer como si fueran nuestro poder o nuestra fuerza Yo me comunico, yo me identifico, *simpatizo* con la columna, ella me enseña una actividad vital que nosotros reconocemos como nuestra Lipps dice más "Un templo griego, nos cuenta su historia, aquella de su propia vida interior, es un organismo vivo que se nos comunica" La materia no desempeña ningún papel en la contemplación estética, la forma es sólo lo que interesa, la forma interpretada por nosotros por medio de la "Einfuhlung", la endopatía o la simpatía simbólica de Basch En la iniciación de este ensayo se colocó entre las artes dominadoras del

(1) Lipps — *Estética*

espacio, como correspondía, por sus atributos de volumen, forma y color, a la Arquitectura Pero los escritores como Valéry, y antes que él, Schelling, violando los límites del terreno ya explorado y determinado por Lessing, de otorgar un recinto infranqueable a cada una de las artes, trataron de identificar el fenómeno arquitectónico con el musical, ensayando una tentativa de ubicar en lo subjetivo lo que pertenece desde lo mas remoto a lo exterior Estas finas concordancias halladas entre lo musical y lo formal, vienen sabiamente organizadas, fuera de dudas, por finos alardes de imaginación superior, de razonamiento o sensibilidad como de hombres habituados a las exquisitas ondulaciones de la palabra dialectica

Son exactas en cierto modo metafísico, uno logra, haciendo un esfuerzo imaginativo, no rechazar y termina por encontrar estéticamente verdadero el razonar sobre las aproximaciones tan estrechas del arte del arquitecto y del músico

Pero ya cuando analizamos a Lipps y a Wolfflin, encontramos una exploración más audaz, porque reviste una transmutación esencial de lo objetivo a lo subjetivo, y porque en ambos autores la operación mencionada viene con todas las caracteristicas de una interpretación cientifica Aquí nos encontramos en presencia de uno de los más conocidos problemas de la Metafisica la existencia del mundo exterior Podríamos llamarlo, aplicado a estos casos, problema psicológico-estético derivado del metafísico Repaso rápidamente el concepto de un mundo transcendental, de una realidad objetiva indiscutible, que nació

de los griegos, se mantuvo hasta el idealismo de Hume y Berkeley, después de lo cual, muchos filósofos adoptan una actitud opuesta El centro del universo se busca en el espíritu y en las leyes que constituyen su naturaleza

Lo que se denomina "Einfuhlung", deriva totalmente de esa concepción Lipps desarrolla ampliamente su teoría en la Estética y Wolfflin, que lo combate, en parte, llega a proclamar, en vez de un "psicologismo" un "fisiologismo" verdadero, pero ésta es una cuestión subordinada que no merece desplazar nuestra atención del motivo central de este ensayo Para los psicologistas de la estética, la teoría de lo bello debe fundarse solamente en las leyes de nuestra vida psíquica

Lo bello no tiene un carácter contemplativo y nuestro yo no se halla reducido en totalidad, cuando observa la belleza o está bajo su influencia Lo bello es la proyección de nuestra vida psíquica en las cosas Con el término de *simpatía simbólica*, caracteriza Lipps el fenómeno fundamental de la estética Por intermedio de esta proyección afectiva, al contemplar las cosas establecemos con ellas un intercambio de influencias Una vibración mutua nos conmueve, por medio de la cual, al mismo tiempo que les infundimos nuestros sentimientos, recibimos de su configuración y de sus propiedades, una serie de impresiones Y no se trata ya de una simple descomposición de perceptos, porque para que realmente se trate de la afinidad simbólica, tienen que intervenir, no sensaciones además de imágenes, asociaciones y

memoria, como en el percepto ocurre, sino también, y en proporción excluyente, sentimientos, y muy delicados, de un orden inefable, sentimientos estéticos

Lipps se vale de ejemplos Segun esta teoría, nosotros proyectamos en las cosas bellas la totalidad de nuestra vida mental Esta, actúa como un juego de elementos en la interpretación estética de las cosas, las que se mueven con un ritmo propio que armoniza sensación de lo bello, o que armoniza sensación de lo feo, con nuestra actividad interna Transcríbese en seguida la metáfora de las cuerdas de la lira Nuestra alma procede como ésta Vibran sus cuerdas excitadas por los impulsos externos y les responde según leyes que son suyas, propias, de su virtud de resonar Cuando en el circo nos entregamos al deleite de contemplar un hábil acróbata, sentimos proyectarse en él las impresiones de actividad, de fuerza, de destreza que sus ejercicios despiertan en nosotros y de los cuales el gimnasta aparece como un símbolo

Nuestra personalidad, en su núcleo central, el yo, se atenúa, casi desaparece, pero quédanos la sensibilidad física, en la cual reproducimos las impresiones que el atleta experimenta, o le atribuimos que experimenta en la realización de sus ejercicios Así, cuando nos domina la belleza, no contemplamos puramente, sino que colaboramos con el artista *Vivimos* un cuadro, una estatua, una melodía, un poema Una nota musical, la mancha que un gran pintor nos enseña, un adorno de un monumento, por el misterioso resorte de provocar ese estado de alma, alegre

o inefable, tienen su valor estético Nuevamente citaremos la expresión conocida proyección sentimental, que se hace más estética, cuando el objeto impregnado por mis sentimientos, se me aparece como la corporización de un símbolo, más aún que como el receptáculo real de mis estados de alma La afinidad simbólica, volvemos a repetirlo, no es un juicio intelectual ni una certeza objetiva Es un fenómeno íntimo, especialísimo, que tiene sus componentes psicológicos, sensaciones, perceptos, tendencias imitativas, estados emocionales superiores "Mi personalidad, en el momento descripto así, continúa siendo mía, pero atenuada o casi eclipsada, proyectada hacia el objeto Es tal como el objeto la despierta"

Este desarrollo de la teoría de Lipps o de la afinidad simbólica, nos coloca en el camino que desde el principio de este ensayo buscábamos Ver cómo la Arquitectura, por la interpretación estética subjetiva de este arte, de un plano espacial en que parecía condenada a permanecer, ha sido bruscamente colocada en una situación temporal o psicológica pura Hay otro modo de ver la cuestión, y es el del eslavo Borissavlievitch, quien, aunque persiste en desconocerlo, es un adepto de esta tendencia, que él llama fisiológica, tal vez influido por la terminología de la psicología de fines del siglo XIX, materialista y experimental ([1])

Borissavlievitch, empieza diciéndonos que la arquitectura es el arte más pobre de todos, idea, como se

([1]) Borissavliévitch — *"Les theories de l'Architecture"*.

sabe, predilecta de Platón Los medios expresivos de que ella dispone no son adecuados a la idea que el artista se esfuerza por concretar Es un arte simbólico. Expresa ideas por simbolos, indirecta o arquitectónicamente Cuando vemos una obra arquitectónica le prestamos nuestras cualidades humanas, la humanizamos, diríamos Y es así, en ese acto de identificarse, de comunión con las piedras y las líneas, es donde se encuentran el procedimiento simbólico y el placer estético Vemos aquí, cómo, cuando se habló de la deshumanización de ciertas artes, se hizo mal en no especificar bien qué artes son las afectadas con esos caracteres Las que son ampliamente espaciales y objetivas, según estos teorizantes modernos, al contrario, se humanizan Borissavlievitch, expresa finalmente su pensamiento siendo la Arquitectura un arte simbólico y asociativo, un arte que se vale de símbolos, es decir, de signos que recuerdan o sugieren lo que otras artes expresan clara y directamente, debe considerársela como el arte más primitivo y pobre de expresión

Es algo, en eso, como la música Sugiere sentimientos vagos y no puede expresar lo preciso Pero, y aquí el autor nos recuerda a Pascal, cuando habla de la pequeñez del hombre, y de su misterio "*No es más que un junco, el más débil La menor gota de agua puede hacerlo perecer* ", pero porque *sabe que muere,* por el sentimiento y su dignidad, *el hombre aventaja al universo* Así, la arquitectura, tan disminuida por Borissavlievitch en el orden de la expresión, es elevada sobre todas las artes en el

orden de la creación Es el arte creador por excelencia, y no de imitación como las demás artes Sólo la música se le acerca Las demás artes representan los objetos naturales mientras que la Arquitectura crea, presenta obras que no tienen modelo en la naturaleza ¿Qué objeto natural imita un templo griego? Nada Es una creación Un rascacielos, una pirámide, son creaciones

Al principio pudo ser imitativa Tal columna empezó por hacer recordar a un tallo de árbol, con tal adorno decorativo se aspiró a imitar hojas o ramas o animales Pero aún así, no constituyen imitaciones muertas son estilizaciones Fuera de estos titubeos iniciales, más adelante, la Arquitectura culmina en un arte de creacion por excelencia, el más libre de todos

El hecho de que este arte sea expresado por símbolos, constituye una superioridad más Las obras de pintura y las esculturas representan cosas demasiado precisas, a las cuales la imaginación poco puede agregar No así pasa en un asunto arquitectónico o musical, un monumento funerario, una marcha fúnebre Hay allí algo que nos parece triste y no sabemos bien por qué Un estado de alma nos invade y nos identificamos con ese monumento o esa música Vivimos en nosotros su vida Agréganse recuerdos y experiencias, todo un mundo de subjetivas formas y estados es provocado por elementos que no tienen nada de humano Así, ese arte es el arte de los estados de alma, llega a decir en un momento de admiración entusiasta, el arquitecto eslavo Todo el resto de su teoría no es más que el desarrollo de este "Leit

motiv" derivado de las interpretaciones de Lipps y Wolfflin En síntesis la estética de la Arquitectura, pobre hasta los últimos años, había sido estudiada sólo por literatos, filósofos, arquitectos Debe irse a la creación de una verdadera ciencia Esta ha aparecido con la teoría de la simpatía simbólica y adquiere su mejor explicación a su vez con la hipótesis psicofisiológica No es posible hablar de un fenómeno humano, como el estético, sin reconocer el yo, el hombre Debe emplearse para el estudio estético de la Arquitectura el método introspectivo unido a la observación objetiva En los fundamentos de su teoría, el autor se muestra contrario al método de Bergson, quien, como sabemos, no admite que se pueda introducir la cantidad en el mundo de los fenómenos psíquicos, que no son mas que calidades

---

La deshumanización del arte puede interpretarse bajo dos acepciones principales, Según Ortega y Gasset,([1]) el arte nuevo es deshumanizado porque no es popular, en primer término, es intrascendente, se identifica con un juego inútil, y es un arte que evita formas vitales, se impregna de una esencial ironía y tiende a hacer que la obra de arte sea una obra de arte y nada más

No se comunica a las masas, y procede al revés del romanticismo, que trató precisamente de conquistarlas Lo que conquista el arte de hoy constituye

([1]) Ortega y Gasset. — *La Deshumanización del Arte*

una minoría "Su impopularidad es esencial, no depende de que sea nuevo y por lo tanto no guste, como ha ocurrido siempre y ocurrirá" "Es otra cosa, diferente del arte de todas las epocas, un arte artístico" El placer estético para el artista nuevo emana del triunfo sobre lo humano En el libro que nos ocupa se mencionan ejemplos, sobre la música, el teatro, la poesía y la pintura modernas, y se cree confirmar esas suposiciones en Europa De ahí, sentencias como éstas *"Vida es una cosa, poesía es otra"*.

"El autor de hoy agrega al mundo algo, aumenta el mundo, añadiendo algo a lo real" "La poesía de hoy es el álgebra superior de las metáforas" (frase feliz sin duda)

En sus fundamentos, un poco reducida quizás, ésta es la tesis de Ortega y Gasset Añadamos que la presenta como un simple estudio de la cuestión y no parece desprenderse de la obra, que eso esté bien, ni que en Europa y en América tal sea la dirección que deba seguir el Arte, aunque por momentos, el autor se deja llevar por una excesiva simpatía hacia su descubrimiento Puede decirse que existen en esta apreciación, a mi entender, confusiones Deshumanizado puede ser el arte nuevo porque no se comunica, por su ausencia de función social, de aquello que pedía Guyau, pero eso no impide que por su origen sea verdaderamente humanizado Que es un producto de la naturaleza humana en su origen más profundo, y no del medio, ni de la raza, ni de la comunidad, lo indican las tendencias más curiosas, no sabemos bien su importancia y su destino, que se conocen con el

nombre de dadaísmo y después superrealismo La otra máscara sublime que presenta el arte nuevo, está representada por la derivación de la poesía de Mallarmé, el predominio y la influencia de Valéry, extendiéndose a otros poetas latinos, la música posterior a Debussy y la pintura cubista y expresionista La arquitectura de Le Corbusier, realiza en el espacio las esquematizaciones racionales, densas y áridas que en lo poético intenta hacer perdurar el autor de *"Charmes"*

Brevemente, digamos que el superrealismo, según su programa de acción, busca darnos como expresiones artísticas valederas (manifiesto de 1924) "automatismos psíquicos puros, por medio de los cuales nos proponemos expresar verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento" Agreguemos a tales propósitos, la ausencia de todo contralor ejercido por la razón No existirán, para el arte, más preocupaciones morales ni estéticas Los pintores y escritores de esta tendencia mezclan a Freud y a Bergson con los símbolos de los sueños y las actividades oníricas Aragón, en una de sus últimas obras, caracteriza más "El vicio llamado superrealismo consiste en el uso inmoderado del narcótico imagen, de la provocación sin contralor de ésta por sí misma y por todo lo que supone, en el dominio de la representación, metamorfosis"

Se habla, ingenuamente, por estos autores, de ciertos poemas que tienen calidades de fotografías del subconsciente, y se buscan aquellos momentos en que nos tiranizan las asociaciones libres, en mayor

abundancia, los estados de divagación y los umbrales que conducen al sueño o nos alejan de él

La imaginación desligada de la inteligencia, se entrega a evocar un panorama de estados de conciencia que se unen a otros por asociaciones muy conocidas ya en las clínicas, en los delirios imaginativos y por ese camino erizado de fantasmas, van a presentarnos en la tela, en el poema o la narración, una realidad sublimada, superada por un desborde de la fantasía

Alrededor de este polo dinámico inferior pululan ciertas capillas de arte, que han publicado obras interesantes, pero pobres aún, y en el polo más opuesto, a la manera de Sócrates en la antiguedad, que salvó a la filosofía griega de la confusión de la sofística, por medio de un método riguroso, Paul Valéry intenta anudar con ligaduras clásicas a la poesía moderna, y salvarla de la nebulosidad y el caos que siguió a la guerra, por medio de su culto a la claridad y a la razón Dicta frases como ésta "El espíritu humano me parece de tal manera hecho, que no puede ser para sí mismo incoherente" En una conferencia de este invierno, sobre Herrera y Reissig, sostuvimos que *La Torre de las Esfinges,* de este autor, es una poesía superrealista, un desborde del inconsciente, y que todo aquel material caótico fluye de la entraña misma del hombre Aquí, si alguien fuga y desaparece es el artista, el poeta, para dejar en todo su señorío al hombre, que se confiesa arbitrariamente, dando libertad y pretendiendo conceder credencial de arte a lo que sin censura le entrega, en forma

larvaria e incandescente aún por el calor humano que lo envuelve, el inconsciente Así es que por ese lado no hay deshumanización posible Si pasamos al álgebra superior de las metáforas, a la poesía que de Mallarmé desciende, y que tiene todo el aspecto de *creación,* de algo agregado a lo existente, vemos cómo se identifican esa poesia y la música debussyana, *si son así,* con las matemáticas y con la arquitectura que estudiamos hace un momento Son creaciones de la imaginación y del razonamiento La razón, siempre que se demuestre que no es el sentimiento intelectualizado y refinadísimo, infunde realidad a esa belleza

La razón, ¿hay algo más propio del hombre, algo *más humano que la razón?* "Hay que crear un poema como la naturaleza crea un árbol", dice un joven escritor, que tuvo teóricamente la posición histórica mejor para ser el corifeo de un arte nuevo, en mi concepto, pero que no llegó aún a la ejecución definitiva En el poeta Huidobro, en sus teorias, mezclas de principios originales y de sugerencias ajenas, podría adivinarse la posibilidad de un arte diferenciado de lo anterior, pero en lo que se realizó hasta ahora por parte de él y de sus adeptos, sólo se vislumbra el anticipo de una obra seria, Recojamos aqui el nombre acertado de "Creacionismo" con que podria comprenderse un conjunto de escuelas modernas con estos principios, en general "Reducir la lírica a la metáfora, abolir las prédicas, la nebulosidad rebuscada, las confesiones, buscar la adjetivación concisa

y abreviada; suprimir la anécdota, la sensibilidad, la emoción tierna" (Borges)

Tal vez, lo que más se creyó que deshumanizaría al arte moderno sería esta falta de emotividad Se puede oír música sin emociones, gracias a Debussy, se dijo Esto es difícil que suceda Sólo que no se comprenda a Debussy Pero el ataque va dirigido contra la música romántica y puede decirse que la reacción es contra todo lo romántico Pero lo humano, y ésta es una adquisición indestructible, no es sólo lo afectivo, y en la emoción estética superior, nadan, flotan y dominan las ideas como Jesús sobre las aguas Es tan humano, es más humano tal vez, lo representativo o racionalmente creado, que lo demás, cuando el arte es más grande y puro Si el arte nuevo actúa tal como se refiere en estas líneas, como una tendencia a la creación, a acercarse a lo que más enorgullece a la humanidad en el orden racional, como ser la arquitectura, la lógica y las matemáticas, ese arte moderno está suprahumanizado también, aunque esté libre de impurezas sentimentales y de balbuceos del inconsciente

Así es que ni el superrealismo, ni el ultraísmo, ni el arte de Valéry, son artes deshumanizadas, por su origen y sus consecuencias Muy al contrario, en ellos, todo brota del individuo, nada deben a la raza, ni al medio, ni a la religión En cuanto a las otras corrientes del arte contemporáneo, la social, la dinámica de Whitman y Verhaeren, la musical de los simbolistas, la religiosa, la popular de Tolstoy y el comunismo, no entran por sus fundamentos, en la

deshumanización Llegamos, pues, para terminar, a la certeza de que la deshumanización del arte no existe Es una expresión carente de sentido Podría cultivarse un arte no muy comunicable a los demás, un arte exquisito, que sólo es el goce de una minoría, pero eso ocurre porque se trata del producto alquitarado de un grupo de hombres excepcionalmente dotados, y, si no alcanzan al resto de la sociedad, a las muchedumbres, es porque en éstas las funciones esenciales y jerárquicas del ser humano se hallan aún impuras, cerca de la naturaleza, no *humanizadas,* en una palabra, más que parcialmente Es el fenómeno observado siempre en las más elevadas artes, y, por lo tanto, toda insistencia implica demasía Tampoco son populares, ni lo serán jamás, las matemáticas superiores, la tragedia clásica, la música de Wagner, la lógica, y a nadie se le ha ocurrido proclamar que estas creaciones del espíritu del hombre son deshumanizaciones del mismo

Una experiencia musical

Pasar de Beethoven a Debussy, en un concierto como el de esta noche, es asistir a la experiencia más peligrosa a que fue sometida la sensibilidad musical en los últimos años Se puede oír música, se ha dicho, sin emocionarse, gracias a Debussy Este autor nos permite asistir a una audición musical, serenamente, sin la turbacion del entusiasmo o del llanto Debussy deshumanizó la música Del torrente humano que fluye del "Claro de Luna" beethoveniano, a la leve-

dad ligerísima de las obras de Debussy, que van a oírse, no han transcurrido cien años. Pero, en esos años, a modo de condensación, lo más importante para el arte, ha sido el romanticismo.

Debussy aparece en la música europea acompañado por una serie de escuelas paralelas. Junto con la música debussysta, triunfan la pintura de los impresionistas y el simbolismo francés. Afinidades íntimas los vinculan. Mallarmé es a la poesía, lo mismo que Claude Monet es a la pintura y lo que Debussy representa en música. ¿Podrían haberse producido estas modalidades artísticas con la prescindencia de lo romántico? Yo creo que no. Es imposible separar de manera decisiva la obra de esos autores de la esencia misma de lo romántico. Aunque sean aparentemente reacciones o deseos de liberación, en su fondo, representan delicadísimas resonancias. Sutilización, purificación, diafanidad, e intranscendencia, todo eso reunido, constituye su característica. Pero ese mismo afán inalcanzable, imposible de dominar, es, en su síntesis, por el extremado propósito de exaltar las posibilidades del individuo, una posición romántica. Tan es así que se ha definido la música de la escuela debussyana, como libertada de toda crítica y desvinculada del juicio científico. Fuera de las normas lógicas y de los preceptos formales. Sinónimo de artificio refinado y preciosista, con un gran individualismo y con el fin deliberado de cautivar el oído tan sólo de algunos seres superiores. Si Debussy es esto, el autor es auténticamente romántico, es más difícil, más inasible su música, pero porque es preci-

samente personalísima y rara, es sincera, y, por lo tanto, humanizada en su origen creador.

Debussy nació en 1862 y murió en 1918. De su formación artística deben retenerse tres hechos: El viaje a Rusia en 1879. El Premio Roma, en seguida. Pensionado por el Conservatorio, vive en Roma un tiempo y después de unos conflictos significativos, vuelve con su "Demoiselle élue". Este poema sinfónico señala el origen de la obra de Debussy. El otro hecho que falta señalar es la concurrencia del músico francés a las reuniones que se celebraban todos los martes en la casa de Mallarmé, el gran poeta. Las reuniones frente al jefe del simbolismo, significaban el acontecimiento artístico más decisivo en la vida de los mayores artistas, poetas y escritores de Francia. Pero, sobre esto, no insistimos por ser tema muy importante de otros estudios.

Así como del viaje a Moscú, en el que Debussy entró en contacto con el alma eslava y sus intérpretes musicales, de las reuniones íntimas en la casa de Mallarmé, nació esa obra fundamental inspirada en la égloga: "L'Après midi d'un faune".

Pero ya antes del comentario sinfónico al poema simbolista, Debussy, libertado del Instituto, se polariza hacia los grandes movimientos. Música rusa, episodios wagnerianos, ligero contacto con César Franck, directo conocimiento de los franceses clásicos y de las composiciones populares de la Isla de Francia. Variedad infinita de llamados, entre los cuales se orienta, se afina, se purifica y se liberta. En las reuniones citadas ya en casa de Mallarmé, y en las inseguras

tertulias de la librería del Arte Independiente, Debussy se comunica con los pintores impresionistas y los poetas del simbolismo. De ahí nacieron sus obras para canto y piano, sobre poemas de Verlaine, tres melodías sobre *Fêtes Galantes,* cinco poemas de Baudelaire, tres poemas de Mallarmé, "Les Chansons de Bilitis" de Pierre Louys. Contemporáneamente, con el propósito ya señalado de penetrar en lo más puro y oculto del alma de su pueblo, comenta lírica y vocalmente, tres Canciones de Charles d'Orleans y algunas baladas de Villon... Paul Dukas, por ejemplo, dice en aquellos momentos: "Verlaine, Mallarmé, Laforgue, trajéronnos tonos y sonoridades nuevas. Proyectaron sobre las palabras resplandores que nunca se habían escuchado. Hasta puede afirmarse que hacían rendir a la materia verbal efectos que no podían sospecharse". "Veían al verso y a la prosa en función de música. La más alta influencia que sufrió Debussy fue la de esos escritores. No fue la de los músicos". Ha quedado de él entonces, una imagen que trazó Henri de Regnier. "Entraba con un paso pesado y silencioso. Veo aquel cuerpo desganado y blando, aquel rostro de una palidez mate, aquellos ojos oscurísimos y vivaces bajo los pesados párpados, aquella frente enorme, singularmente bombada, sobre la cual recogía un abundante mechón crespo y aquel aspecto a la vez felino y de zíngaro, ardiente y concentrado".

"Amaba los libros, las chucherías, pero no se apartaba de la música, hablando poco de sí mismo, pero siendo severo con sus colegas. De aquellas conversa-

ciones, uno recuerda que él se expresaba con inteligencia, interesando, pero conservando siempre cierta distancia, mostrándose evasivo".

Con una mirada sintética podríamos aprisionar el mundo musical de Debussy en lo que transcurre de 1892 a 1918. La plenitud de su genio se afirma con creaciones de mayor amplitud, señaladoras para todos los tiempos, de su originalidad. "Le Quatuor" y "Les Nocturnes", "Images pour l'orchestre". Más adelante, el "Pélleas y Mélisande", "La Mer", la "Suite Iberia", el drama sacro, inspirado en una obra de D'Annunzio y con su colaboración: "Le Martyre de Saint Sébastien". No hay autoridad crítica capaz de señalar en una velada el denso valor del significado de todo esto. Pero, a modo de continuidad y melodía sostenedora de esas flechas, en todo momento de la evolución de Debussy, desde 1888 a 1915, se encuentran sus obras escritas para piano: Un mundo: "Deux arabesques", "Révêrie", "Suite bergamasque", "Pour le piano", "Lindaraja", "Images", "Reflets dans l'eau", "Children's Corner", "Douze préludes", "Douze études", "Estampes", "Jardins sous la pluie". Esto, que desciende a ser citación corriente, sírvenos para indicarnos una creación continuada y brillante, con gran cantidad de obras breves, impresiones, imágenes, pero en cuya fugacidad aparente, se ha dormido la eternidad.

A muchas personas les ocurre que penetran en la música, primero por el mundo de la poesía o del comentario literario. Antes conocen al autor a través de la crítica que de él se ha hecho, y sin haber tenido oportunidad de haberlo oído mucho, pueden afirmar que lo conocen bastante. A través de la previa documentación citada, se produce una especie de intuición maravillosa, que adelanta el conocimiento del artista. En realidad, siempre es necesaria esa crítica o esos conocimientos complementarios, para lograr dominar toda una obra. Es imposible, hoy por hoy, conocer a la vez todo Bach, todo Beethoven, todo Debussy, todo Schumann. Dedicarse a saturarse de ese modo de música, puede traer el grave inconveniente de una dilución del gusto musical. En lugar de un afinamiento y de un deseo infinito de acercarse a unos creadores, puede nacer en nosotros un estado de plenitud, que es antiestético, como toda saciedad es antinatural. Necesario es evitar este trance, recurriendo al complemento de la lectura y de la documentación crítica. Yo no encuentro inconveniente que el conocimiento de las grandes obras musicales se haga así: por previas y azarosas documentaciones puramente literarias. En medios como el nuestro, de limitadísima cultura musical, y de pobres centros de audiciones de obras clásicas, el conocimiento a que aludo es un imperativo de la realidad. No hay otro camino. Es el camino que tendrán que seguir todos y que, dicho sea de paso, es bueno que sigan. Así, pues, a nosotros, Debussy, vino por el puente de la poesía, y además a través del comentario de críticos superiores.

Para comprender la obra de piano de Debussy, o la colección de sus poemas sinfónicos, es tan útil como oírlos, en lo poco que se puede hacer aquí —donde ni "Pélleas" ni "Le Martyre de Saint Sebastien" pueden representarse, por ahora— es tan fecundo, digo, como escucharlas, leer los libros que sobre Debussy han escrito hombres como André Suarés, León Vallas y Alfred Cortot. Si con esa preparación, además, acudimos a oírlo, la compenetración será exquisita y total. Hay ciertos ángeles que para penetrar en nuestra alma, necesitan de esas previas lanzas de vanguardia, a modo de llaves mágicas de luz. Pero, además de esta interpretación anticipada del verbo escrito, que nos saca de la niebla y nos indica el camino de la pureza, el acercamiento de la música de Debussy debe hacerse por la misma experiencia musical, intensificada. Existe el aprendizaje de Debussy, que es como el de Góngora, al que llamé el aprendizaje de la claridad. Debo llamarlo ahora, el aprendizaje de la pureza. En una serie de aproximaciones sucesivas, como en las experiencias místicas, hay que acercarse a esa Paloma del Espíritu-Santo-Musical, con fina actitud y delicada unción, para impedir que vuele y se nos desvanezca en el copo de luz celeste que la envuelve.

Con parecido gesto hay que entrar en el mundo debussysta, como en una arquitectura de nieblas sonoras y vivas. ¿Y la sorpresa, después, al revelársenos, ese universo tan sutil e incorpóreo, como algo que tiene poder de perduración y que goza de fuerza, y de un ritmo indestructible? ¿O que, a modo de las

creaciones más firmes de la inteligencia, goza del encanto de presentársenos con la máscara de la fragilidad? Mauclair quiso llamar a una música así, con el nombre de "Meta-música", precisamente por participar de la virtud superior de lo que la inteligencia aspira a dominar bajo el nombre de Metafísica... De lo que ahora se va a oír de Debussy, "Arabesque", fue escrito entre 1888 y 1890, y pertenece a la primera época. Se ha señalado que entonces el autor, de 28 años, se hallaba sensible a las influencias de Grieg. "Jardins Sous la Pluie", de 1903, más puro, suele despertarnos un estado de alma semejante al que provocan ciertas poesías de Verlaine. En el mundo de las correspondencias, que el alma humana establece entre las sensaciones más exquisitas, la poesía y la música se han identificado una vez más. En una audición más reverente de Debussy, no podrán faltar ni su "Cathédrale Engloutie", ni los "Reflets dans l'eau", ni "Les Images". Pero, gracias a un Cortot, o un Bauer, o un Hambourg, el comentario y el disco han recogido esos matices del alma debussyana, y podemos tenerlos a disposición de nuestra expectativa interior.

La música para piano de Debussy, con ser un aislado universo en medio de la creación total, por sí sola, puede aproximarnos a aquella gran totalidad transparente. Por el hecho mismo de haber volcado así su intimidad mayor, durante toda su carrera de artista, Debussy, por medio del piano, se nos presenta en su mejor estado de pureza. La emoción y la fantasía del autor, recogida, íntima, fugaz, muchas

veces, estaba admirablemente predispuesta para volcarse suavemente en la composición pianística. El piano edifica un apartamiento necesario para expresar la originalidad de un espíritu como el de Debussy, todo confidencia y consagración. Sólo, en ese momento, podría realizarse la depuración más exquisita. El piano para Debussy fue espejo. Espejo de fuente, con una música de aguas, cielo y árboles entre nieblas!

III.—DE LA POESIA, LA INTELIGENCIA Y LA MUSICA

El poeta, no sólo no debe salir de su universo, sino que no debe permitir que otros entren allí...

* *

Los instintos, tan exactos y seguros, sufren, ante la vecindad de la inteligencia, la misma perturbación que la luz de las estrellas, en la inminencia del sol.

* *

Hay días en que debo trabajar, preocuparme ciegamente de varias cosas, viajar, caminar por los campos, etc., etc. Apenas me detengo, miles de ideas raras, fobias, temores, dudas, me rodean, como esas barquichuelas oscuras y sucias que atracan alrededor de los grandes transatlánticos, no bien se detienen en los puertos.

* *

Toda la dificultad consiste en que la poesía, que prescinde de la razón para ser creada, necesita de la razón para subsistir.

* *

La sensibilidad, esa antena mentirosa de la inteligencia...

* *

La imaginación, esa fagocitosis de las facultades conscientes...

* *

No hay mayor egoísmo que el de los débiles generosos.

* *

Todo lo que no está en la conciencia no existe y todo lo que se olvida deja de existir.

* *

Colocar distancias. Es sabio. — Como los hermosos edificios y los monumentos, los selectos necesitan, por razones de perspectiva, establecer convenientes distancias entre ellos y los demás.

Colocar distancias; y si no lo puedes, colocar silencios.

* *

Vacilo, porque soporto en mí la actividad fatal de un inconsciente muy rico, en inminencia de derramarse a cada instante. Es como quien tuviera que desempeñarse en la vida, llevando en la mano una copa de agua llena hasta los bordes...

* *

La danza en el viejo es como la borrachera en el niño.

* *

Una vez que se llega, lo más difícil que hay, es permanecer.

Llegar, llegan muchos, Más aún: cualquiera puede hacerlo de un empujón. El problema está en permanecer y renovarse.

Renovarse, sí, pero sin morir.

* *

La obra del verdadero poeta debe excluir toda idea de improvisación; debe constituirse en una unidad absoluta.

Así aparecen en el tiempo las creaciones supremas; aisladas e inconfundibles.

* *

En poesía no deben existir contornos indecisos y ambiguos, las limitaciones borrosas. Todo, hasta la música, debe circunscribirse entre límites puros.

* *

¿Por qué la amistad de ciertas personas religiosas me conduce a la irreligiosidad?

* *

Mi inconsciente, que desborda mi actividad en todos los radios, está poblado de inclinaciones místicas. Cuando amo lo hago místicamente y cuando pienso busco apoyo en los misticismos griegos, neoplatónicos y cristianos.

Busco un sentido religioso en todo y hago un ídolo de cada una de mis devociones.

* *

Paisaje desde una ventana. La silueta de un gran pájaro —¡la adivino!— A través de los vidrios empañados de la ventana, la veo pasar.

Pasa, como una imagen genial, a través de la frente diáfana de un niño.

* *

Un poquito de impureza, de emoción demás, de esa candidez que aman los mulatos, y ya tu poesía es retórica.

* *

Las matemáticas teóricas, la metafísica y la música, constituyen los elementos más necesarios para pulir el pensamiento del poeta.

* *

Y si después de ese pulimento, ¿se corre el riesgo de encontrarse con que allí no había tal cosa? En general, los que rehuyen esa prueba denuncian debilidad o miedo de trasmutación de naturalezas.

* *

Los que carecen de la maravillosa intuición de la forma perfecta, fría y noble, no serán grandes poetas. La poesía les dirá, parodiando al griego de la Academia: "no puedo acogerte en mí; eres como un ánfora sin asas".

* *

En ciertos poetas, el conflicto de la forma adquiere situaciones trágicas. La poesía está dentro de la forma, como un cisne dentro de un saco. Haciendo

fuerza por libertarse, y lo notable es que el autor afirma que lo que él enseña es un cisne. Un autor sin disciplinas no vé el saco, por más que éste sea lo bastante grosero como para asfixiar al cisne en breve tiempo.

* *

Las rimas, en el verso, son los mercaderes en el atrio del templo. Cuanto más ricas, más mercaderes son.

* *

Eso de que en la puerta del templo haya mercaderes, es inmoral sin duda, pero puede constituir un bello espectáculo. Las telas de vivos colores, las joyas, los pájaros de vistosos penachos.

Disculpemos, pues, a los cultivadores de la forma.

* *

Los poetas pueden entrar en la familia de los dioses por medio de los sentimientos o las pasiones: la alegría, el amor, el dolor... Pero, para permanecer entre los dioses y no ser expulsados enseguida, es necesario afirmarse con la helada ¡ah! pero firme razón.

* *

Los versos mejor construidos son aquellos que se asemejan a las mónadas de Leibnitz, en que no presentan ventanas, o sean, fragilidades.

* *

Ir a buscar respuestas verdaderas a las preguntas que uno formula, en los grandes sistemas de Metafísica, es como querer mirarse en el espejo de los grandes torrentes. Los serenos remansos están en la teología.

* *

Todo poeta, al superarse, procede por negaciones sucesivas; va destruyendo una serie de poetas que adentro llevaba. Con los escombros de innumerables poetas muertos constrúyese su obra.

* *

En una demostración hecha por mí, de que Walt Whitman era más joven que Píndaro, coloqué esta frase, que es de Régis Michaud: "Whitman celebra sin hipocresías ni vergüenza el epitalamio del hombre y de la mujer atléticos". En realidad, el yanqui habla de hombres y mujeres perfectos. "Yo no pido más que hombres perfectos, mujeres perfectas", dice en "Hijos de Adán".

Régis Michaud interpreta esos versículos, en el sentido de que los hombres perfectos son los atléticos.

Este ha sido también el gran error de los yanquis posteriores a Whitman.

* *

Mi vocación poética apareció en combinación con un certero amor por la Arquitectura. Varias veces intenté especializarme solamente en esa dirección, pero las erizadas avispas de las matemáticas superiores detuvieron mi entrada. Es cierto que, como todos

los deseos de la adolescencia, el deseo de ser arquitecto se manifestaba en mí bajo formas poéticas: imágenes de lejanas catedrales o parthenones literarios.

Había que hacer un gran rodeo mental para descender de aquellos panoramas al frío del estudio, álgebra superior. Sin embargo, yo debí, antes que otra cosa, y ya que era fatal que tuviera títulos, ser arquitecto...

* *

Paralelamente al sentido íntimo de la poesía, conviene desarrollar el sentido profundo de la danza. Independizadas exteriormente por evolución del arte o del gusto, al fin ambas se han compenetrado esencialmente en la danza. Una mujer danzando, es todo el Oriente o toda la Grecia—Arquitectura, escultura, músicas, tragedia, guerras, conquistas; todo eso cabe en el ritmo de una danzarina. La danza es pensamiento. Las imágenes mentales, no sé por qué, siempre se aparecen en mi conciencia, con la transparencia y el ritmo de un conjunto de bailarinas. Las ideas puras, abstractas, se deslizan igualmente diáfanas, en puntillas de pie, por la luz consciente, como mujeres al son de la danza por un escenario.

Esto me lleva a pensar, hasta qué grado altísimo, la danza es metafísica.

* *

Lectura de "Descartes ou l'incarnation de l'Ange" por Maritain, al mismo tiempo que escucho músicas y coros: Parsifal, en el album de los "Festivales" de

Bayreuth. Orbes de sensaciones, ¡demasiada hondura! que se entrecruzan, y no se inhiben, sino que se suman.

* *

Es curioso. A veces, se conquista la libertad en poesía para ser más oscuro.

* *

Para el poeta, el profundo silencio que sigue a la publicación de su obra, es la paz que la eternidad escoge para revelarse.

* *

Trata de ser, en lo posible, el poeta que ven en tí tus enemigos.

* *

No está uno en donde está sino en donde está su espíritu.

* *

Ante la muerte, sólo quiero conservar esta mirada mansa y sostenida que Dios me ha dado. Mansa y sostenida como el vuelo de los pájaros del mar o como la flecha de los grandes arcos.

* *

Se tiene más espíritu cuando se da más espíritu.

* *

Que tu vida de hombre sea el basamento sostén de tu obra. La poesía de San Francisco de Asís es la poesía de San Francisco de Asís, porque detrás de ella está la vida de San Francisco de Asís.

* *

La libertad es el poder de elegir entre las infinitas contingencias que se me presentan al mismo tiempo.

SOBRE JUAN RAMON JIMENEZ

Lo más valioso de la personalidad de Jiménez como creador consiste en la íntima vinculación en él, y que se fue intensificando con los años, entre la poesía en sí y las reflexiones sobre el acto poético y la trascendencia de función artística. Para expresar lo último dedicó gran parte de su obra en prosa y lo hizo utilizando el aforismo, la reflexión alusiva, el ensayo, la correspondencia, la misma solemne conferencia. Es oportuno considerar aquí la importancia de la obra en prosa de Jiménez así como la originalidad, el brillo, la intensidad vital y la plenitud de síntesis de su prosa. Más sorprendente para mí es su prosa reflexiva que la narrativa y la poética.

De los poetas que surgieron del seno del modernismo Jiménez fue el que mejores precisiones estableció sobre el misterio poético. Lo hizo con más universalidad, exactitud, sentido de lo clásico y riqueza sensible que otros contemporáneos. Tanto es

así que no sería aventurado vaticinar el crecimiento de un futuro Jiménez, dueño de una prosa con tanta vitalidad como su poesía, pero su eternidad además por atisbos, relámpagos, senderos, inefabilidades expresables después de desarrollos interpretativos, hasta constituir una estética filosófico-poética de importancia histórica.

La reflexión en ese sentido se modeló sobre un proceso creador paralelo al de su obra poética: el pasaje de la sentimentalidad difusa, delicada y musical, hacia la poesía en el límite de la desnudez, la perfección formal abstractiva, la fragmentación intensiva y a veces prosaica pero hondamente dotada de pensamientos poéticos

"No le toques ya más
que así es la rosa"

En la obra de Jiménez es perceptible un proceso que se cumple en libros de distintas épocas pero que obedecían a circunstancias puramente personales. En ese extenso desarrollo mis preferencias se concretarían en tres obras: "Sonetos Espirituales", "Eternidades" y "La estación Total". Confieso que admito lo que pueda ofrecer de arbitraria esa preferencia, pero en esas tres obras considero culminadas las dos modalidades fundamentales de la poesía de Jiménez, reveladas en su etapa de juventud por los dos primeros libros y después, de plenitud dichosa y de madurez en el último volumen citado.

En cierta época Juan Ramón Jiménez, en el libro Eternidades, dejó formulada en breve poema, que

será para siempre y que podría confundirlo con un poeta presocrático del eleatismo, su devoción por la inteligencia como signo de lo divino.

"¡Inteligencia, dime
el nombre exacto de las cosas!
Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente".

Desde el momento en que fue concebido y realizado este poema la obra lírica de Jiménez tomó un vuelo ascencional. Se concentró, se universalizó, se ciño estrictamente al riguroso enlace de ideas y cosas, adquirió un ritmo propio, límpido y metálico y viviente a la vez. Sólo más tarde, en un momento de su culminación poética intentó la realización del poema de extensión y desarrollos amplísimos. En 1945, se publicó en la revista *Cuadernos Americanos,* en Méjico, un caudaloso y extraño poema de Jiménez. Se titulaba *Espacio* y llamó poderosamente la atención de los críticos, porque abría la posibilidad de una inesperada revelación en la lírica española. En mi concepto ese poema tiene la misma importancia en la lírica de Jiménez que *El Cristo de Velázquez,* de Unamuno, aunque en lo formal y en el contenido difieran radicalmente.

Era el momento en que Jiménez se levantaba sobre la lírica española, sobre la melancolía y el ensueño del andaluz universal, para enfrentarse con los temas y desarrollos de la poesía y el lirismo eterno, que rehúye lo fragmentario y el lirismo intenso pero de

corto aliento. *Espacio,* el poema tan asombroso, quedó excluído de su obra posterior. Ignoramos la causa. La posteridad lo recogerá sin duda y lo colocará al lado de "La jeune Parque" de Valéry y el "*Anabasis*" de Saint John Perse, como ejemplares de la mayor poesía del siglo XX. Jiménez entra gravemente en su inmortalidad merecida y buscada. Su perfil de caballero español reposará en una intimidad de Tiempo que sólo existe para los más grandes poetas. Desde esa paz absoluta, el Tiempo lo mirará siempre con sus mil ojos de admiración y de severidad que, al igual que la Noche, él tiene en su frente entre un oleaje de edades que siempre transcurre.



La verdadera poesía no debe tender al helenismo, ni a lo barroco, ni a lo romántico, sino que debe ser de un goticismo oculto, invertido para que clave sus agujas y sus flechas, no en el cielo, sino en lo más hondo de nuestro yo.



Para las religiones, las discrepancias de sectas y las mismas herejías, son al final de cuentas, elementos de sostén. Elementos exteriores. En la catedral gótica están las columnas y las arcadas en ojiva, que sostienen la fábrica arquitectónica por dentro, realizando conjuntos de gran solidez y armonía. En las religiones, el equivalente de esas obras, está constituído por el conjunto de ritos ortodoxos, las normas aceptadas y consagradas. Pero en la misma catedral, existen

arbotantes y columnas del lado de afuera, a modo de esqueleto externo, según feliz y tradicional metáfora. —Ese es el destino de las herejías en último término.— Constituyen una forma de sostenimiento exterior, anárquico al principio, al ser visto de muy cerca, como ocurre también con el que visita una catedral por los techos, en donde todo parece inconexo y desordenado. Pero, con el tiempo y las distancias, todo esos sistemas se incorporan a la obra monumental, formando parte de ella, y hasta dándole grandeza y belleza, y sobre todo, la sostienen, tanto como las disposiciones eternas del rito interior y de la máquina ordenadora de las naves.

* *

La estrella y la ola, confiesan al mismo tiempo:
— "El barco avanza porque yo lo guío".

El piloto, si es sabio, las oye vigilante en la sombra, pero no se atreve a corregirlas.

* *

Dicen que el más hábil nadador es aquel que ha aprendido mejor a desviar las corrientes.

Esto de desviar las corrientes deben conocerlo los artistas.

* *

El gran poeta no es el que nos da sus versos, naturalmente, como flores el rosal por Octubre.

El gran poeta es el rosal que crea sus rosas, en el invierno, y aun estando seco.

* *

Que tu ojo no sea sólo un aparato de óptica, sino una fuente de luz y pensamiento.

* *

¿Quién no desea ser la flecha de su ojo inteligente?

* *

Alguien, con el fin de hacernos creer que no era un esclavo, se puso a escribir versos libres.

* *

Para que las imágenes poéticas se realicen como milagros, deben desaparecer los turbios estados emotivos.

Para que los cisnes naden bien es preciso que el agua deje de correr.

* *

Uno que entraba en la locura y salía fácilmente de ella, me demostró que filosofar es ir a cazar la paloma de Kant con la flecha de Zenón de Elea.

* *

El arquero experimentado no lanza su flecha verticalmente al cielo. La hace describir una larga y graciosa curva sobre la tierra. Una flecha lanzada hacia el cenit, puede volver a caer en el antiguo sitio de la aljaba, sin que en la memoria de los hombres quede testimonio de su viaje celeste.

* *

Una poesía de secretos y de pudor delicado, que se defienda, como una virgen semi-desnuda, frente a

los hombres. Que se defienda con grandeza, hermetismo o furia, o mejor, escapándose, del concepto que intente definirla.

Jamás, jamás una poesía clara, una poesía de piernas abiertas. "La noble estratagema de la fuga", decía el libro clásico español.



Siempre me preocupé en no ensombrecer mi personalidad poética con la posesión de una propiedad de habitar mientras vivimos en este planeta. Creo así que fui fiel a una actitud de pureza natural que también pudo cumplirse en Fray Luis de León, Góngora, Mallarmé, Darío, Unamuno; y otros hombres libres de la suciedad de la tierra.



LAS IDEAS DE VALERY

Las ideas de Valéry sobre estética no están aún sistematizadas. Puede hablarse de ellas algo, deduciéndolas de las siguientes obras: "El alma y la Danza", "Eupalinos", "Varieté", "Mr. Teste", "Piéces sur l'Art" y en dos comunicados aparecidos en el "Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía", (Año 1928) y (Año 1936). Agregar: "Degas, danse, dessin" y "Mélanges". En la obra de Valéry se destacan en lo que a la Estética se refiere, tres problemas que estudiaremos separadamente:

"El infinito estético" (Orígenes del sentimiento artístico).

"Ideas sobre la creación artística"

"Ideas sobre las artes (Desarrolladas en diálogos filosóficos, en "Eupalinos o El Arquitecto" y en "El alma y la danza").



DEL INFINITO ESTETICO

De la percepción y de las sensaciones, se derivan efectos de cuya agrupación, de acuerdo con sus caracteres, se manifiestan dos órdenes de tendencias fundamentales que son:

1° Un orden de las tendencias prácticas

2° Un orden de las tendencias estéticas.

Las tendencias prácticas obran anulando o amortiguando la sensación que la produjo. *EJEMPLO*: Una sensación compleja de orden cenestésico. Experimentamos hambre y comemos. Este efecto de hambre, que tiene una tendencia práctica, utilitaria, anula el apetito y tornamos al estado anterior al del hambre. La piedra cae al estanque; ondas, y luego quietud. La sed, su dicha, es el cesar.

Los efectos de tendencia estética obran sobre la sensación que los produjo, haciéndola vivir indefinidamente, variándola en continua resurrección y por ello experimenta quien siente, lo que Valéry llama el *"afan de infinito"*, sed de perdurabilidad, de continuación intensiva, de resonancia imprevisible. *EJEM-*

PLO: Amamos a un ser en la expresión sublime del amor, en lo complejo, lo estético del amor. Bebemos, en forma, su pupila, y nuevas ansias nos inspira al penetrar en *su sentido,* para oír el rumor eterno y misterioso de la humanidad que pasó y que viene, rumor que intuímos en el misterio de sus ojos.

Observaré en ciertos casos, algo así como una doble modalidad. Veamos: Se tiene sed y se satisface con una bebida, que además de aplacarla, motiva una gama de sensaciones que tiende a hacer permanente esa consecuencia de la sed. En el presente caso, por tratarse de la sensación gustativa, no es posible la distinción de una tendencia estética por una parte y por otra de una tendencia práctica. La distinción es clara tratándose del amor. Este, en su raíz orgánica, no pasa de una sensación que cesa una vez cumplido su efecto; pero hay, además, cuando este amor es elevado, un sentimiento de indefinida duración de tendencia estética. La acción consciente interviene prolongando, intensificando y renovando aquello que la acción biológica tiende a abolir. En el orden de la sensibilidad, cuando se responde, surgen nuevas preguntas, y así, de la presencia surge la ausencia, de la espera la ansiedad. Sensaciones recíprocas entre sí. En esta faz sensitiva, la fatiga produce el mismo efecto que la saciedad en el orden biológico, con la característica de que ésta no puede anularse por los diferentes medios que se emplean para satisfacer la sensación inicial, mientras que la fatiga de la sensibilidad, en un determinado sentido, puede desaparecer según como se responda a la sensación inicial.

EJEMPLO: Nuestra sensibilidad puede fatigarse ante determinada manifestación musical, una marcha, por ejemplo, pero podemos inmediatamente, encontrar nuevas emociones en una pastoral. Habría así, un nuevo orden que rige la ley de cambio, de mutación, que da a los sentimientos, su carácter de inagotabilidad, deseos de nuevos deseos, hasta lo inabarcable. (Baudelaire: Los Viajes). Para esto poseemos la imaginación, que nos provee de sensaciones infinitas si el ambiente, por ejemplo es poco propicio, para proporcionárnoslo por sí mismo. Este nuevo orden de cosas, se combina con el orden de las tendencias finitas y de una combinación así, surge la obra de arte que es el resultado de una acción cuyo propósito finito concreto, es provocar en alguien, desarrollos infinitos.

La acción finita que hay en toda obra artística la realiza el artista, quien experimenta la consiguiente acción vital y un estado desagradable del cual desea despojarse. Esto último constituye el propósito finito de todo autor. La acción infinita de la obra la experimenta quien la gusta sin crearla, en quien no cuentan las angustias y sensaciones finitas que experimentó el artista. Pero como éste participa de la condición del dilettante, se descubren en el artista tendencias finitas e infinitas, doble condición de la que no participa más que el autor. Ahora, la diferencia existente entre quien crea obra científica y quien crea obra artística, puede presentarse así: ambas participan del desagrado de la creación, pero al terminar su ejecución difieren. La obra artística empieza

a provocar desarrollo infinito y la científica no pasa de su fin práctico: La primera empieza una vez terminada, allí termina la segunda.

Se ha intentado coordinar ambos órdenes de tendencias, en lo cual se cumpliría el objeto de la Estética, pero no se ha logrado. Queda como mérito principalísimo de Valéry, encontrar las explicaciones del arte en las funciones elementales de las cuales, en último término, emana.

* *

Valéry da al término *infinito* un sentido que él llama convencional, pero que los artistas comprenden cuál es. El lo considera exacto y entretenido. Es para separarlo del contenido filosófico o matemático que tantos compromisos significa para el pensamiento.

EUPALINOS O
EL ARQUITECTO

Problema a considerar, resumiendo oposición entre el conocer y el construir.

Problema: El filósofo y el artista.

Dilema resuelto por Goethe.
Problemas del Ser.
Problemas del Conocer.
Intuición artística: aleja el problema.

El artista crea, y resuelve las antinomias.

Otro: Jerarquía de las Artes.
Superioridad de la Arquitectura.

Por lo pronto, hechos. Las dos épocas más hermosas de la Antiguedad fueron: La Grecia y la Edad Media. Y fueron las mejores de la Humanidad.

El hecho invita a meditar estas circunstancias y a discutir su valor. (La rehabilitación de lo medieval, iniciada por el romanticismo).

Otro tema: La utilidad. La belleza. La duración. (Elementos estéticos).

Superación de Kant. La utilidad, rechazada por éste, es aceptada por Valéry.

Otro: Profundidad de la música y de la arquitectura.

Divisiones del mundo de los sentidos y de la razón. Sensible. Inteligible. (Viejo tema ya develado en Plotino y San Agustín).

Arquitectura y Música. Las dos artes, "revelan a la realidad profunda". "Un mundo de leyes y relaciones".

Leyes y relaciones de la *materia.* (Arquitectura).
Leyes y relaciones *espirituales.* (Música).

La arquitectura y la música trabajan sobre esos órdenes, leyes matemáticas, relaciones racionales, números, coexistencias y coincidencias.

Del tiempo y del espacio.

Arquitectura

Totalidad externa de materia en tanto que se somete a leyes.

Música.

Totalidad interna de espíritu en tanto que se somete a leyes. Más aún: Cuando esas artes hacen sensible las leyes y relaciones generales, no lo hacen por imitaciones de la realidad, sino por *CREACIONES.*

Agregar a lo real:

Volúmenes.

Formas geométricas.

Lineales,

que no existen en la naturaleza, y los sonidos musicales que tampoco existen en el cosmos externo.

Otra observación:

Arquitectura y Filosofía.

También existen aproximaciones: El filósofo es el que no desperdicia ninguno de los elementos de la naturaleza. Su labor implica totalidad, unidad. Reducción del Universo a leyes, a unidad, a Ideas. Operación similar a la señalada en el arquitecto, que

construye "por medio de leyes y relaciones generales" y "hace agregados a la naturaleza". Para ello utiliza todo, o lo más posible que ella le ofrece. De esa "variedad infinita" hace una síntesis. Una arquitectura que tiene *espacio, cosa y tiempo,* es ***unidad,*** *historia* y *época.*

Lo que Valéry dice de: *Utilidad, Belleza, Duración,* debe aplicarse a todas las artes.

La duración. Para obtenerla, puede crearse en un sentido así: Valéry, sostiene que es necesario un "conocimiento", "un plan lúcido", en toda obra para que logre perdurar.

"Pas d'entusiasme". La obra es· *Claridad. Razón. Ley.* Luego, esto debe defender la obra de arte.

Composición. En términos de escuela, toda obra de arte debe tener un plan, y desarrollarse en un sentido de *composición.*

Hay algunas danzas de teatro que terminan de este modo: una mujer gira con ligereza y gracia, y ríe, mientras otra tira de un velo arrollado al cuerpo de la primera y la va desnudando.

La poesía verdadera es una forma que siempre va desnudándose sin mostrar nunca la desnudez.

* *

Corolario:

Todas las desnudeces son horribles y antiartísticas en poesía.

* *

A medida que el artista se va haciendo más puro, el hombre que hay en él va empeorando físicamente. Su físico puede llegar hasta aparecer como la escoria de su propia obra.

* *

Chesterton se dedica a atacar a los supremos cultivadores del egoísmo, los máximos creyentes en su propio yo, "que andan, cazadores del superhombre, buscándolo en el espejo". Pero el más feroz cultivador del yo que he conocido, era una persona muy amiga mía que, embriagada de solipsismo y habiendo partido del idealismo de Berkeley, llegó a negarme la existencia de las estrellas. Las luces de éstas no serían más que irritaciones nocturnas de las terminaciones del nervio óptico, tal vez a consecuencia de una excesiva luz diurna o de relámpagos, de cierta época tormentosa del planeta. La aparente regularidad y armonía de las constelaciones y sus giros, serían consecuencias de la herencia, trasmitidas desde el hombre primitivo, que se revelaron, primeramente, con nitidez en los pastores caldeos. El espacio nocturno está vacío. Los astros no existen. Son productos de irritaciones retinianas, —¿oofenos?— que poco a poco se transformaron en estados de conciencia, se fijaron en el sistema nervioso, se objetivaron y se trasmitieron a la especie. Los astrónomos, los matemáticos, los poetas, son personas engañadas por fantasmas que ellos mismos llevan en su retina.

Si el cielo no es cielo... ¿que más da que las estrellas tampoco sean estrellas?

* *

La verdadera fisonomía poética de Julio Supervielle se define en *"Gravitations"* y se completa con *"Le forçat innocent"*. Es la definida presencia de una poesía densa, con una atmósfera que la envuelve y la inunda al mismo tiempo, y la hace circular con independencia, desafiando las atracciones de Claudel, Valéry y Fargue, tres potentes señaladores de poetas nuevos.

Preferimos en Supervielle la actitud vigilante hacia la preocupación trascendente y la inmersión en su propia turbulencia, con el fin de huir de la falange dispersa que, esquivando los ritmos y los números y límites, se agotó en la libertad y el desorden. Conocedor de esa peligrosa marea, Supervielle ha sabido mantenerse dentro de la poesía francesa, sin entregarse totalmente a la frialdad pensante y al desborde imaginativo

Por un momento, en ciertos poemas de *"Coeur Astrologue"* y de las *"Géologies"*, lo vimos en inminencia de extraviarse en el mundo helado de la poesía cerebral, de apariencia metálica, o en el limo submarino, o en las imaginativas excursiones cósmicas, peligrosísima experiencia esta última, en donde puede morirse todo poeta, no por hipertrofia de ambiciones, sino precisamente, por aquello del *hiclo cósmico* de la conocida hipótesis de Horbiger... Eso fue pasajero. El resto de *"Gravitations"*, con su hondo contenido espiritual y sus riquezas íntimas, equilibraron el peligro que, después de todo, resultó un alarde de vitalidad poética. *"Le forçat innocent"* reivindica totalmente la personalidad de Supervielle

y la coloca dentro mismo del más hondo lirismo depurado y original. Es el retorno feliz de un gran poeta, que sabe que la poesía, si en algún lado está, es con seguridad allí, y en las proximidades ilustres de las leyes eternas de la armonía, difíciles de alcanzar.



La admiración que yo tengo por los cisnes se remonta a mi infancia. Había en una estancia muy grande y aislada que mi padre tomó en arrendamiento, un patio con un estanque; y allí nadaban dos cisnes. Blancos, finísimos, con esa indolencia de los gentiles, habían sido traídos de Europa o del Brasil, quién sabe de dónde. Era, en verdad, un espectáculo inesperado enfrentarse de pronto con cisnes, en una estancia fronteriza, entre gauchos troperos y comisarios revolucionarios. Más tarde, los cisnes murieron, y como el dueño de ellos, un español estudioso y trabajador, hermano de mi padre, no quería conformarse con la ausencia de las blancas aves, resolvió gastar algún dinero y las hizo embalsamar.

Los cisnes fueron a ocupar una vitrina en un salón oscuro con espejos; el estanque se llenó de patos silvestres o vulgares, poco a poco su agua se tornó cieno verdoso y al cabo de algunos meses, enceguecció. Para mi recuerdo, los cisnes viven aún, realmente en la vitrina en que fueron colocados. Es decir, siguen nadando en una habitación o estanque de espejos que puede ser muy bien un artificial espejo de mi memoria. Por aquel entonces, yo juraba que ellos

eran aves americanas. Los conocí así, primero en el patio, después en los corredores, en la misma época en que conocí las garzas rosadas y grises, los cuervos de azulado y renegrido volar, y los chajás espumosos, que daban gritos en los bañados cuando les íbamos a destruir los escondrijos. Y los avestruces tan elegantes y mansitos, ¿no eran también de la misma estirpe que los cisnes?

Así es que podría afirmar que los cisnes eran aves americanas, propias de nuestras llanuras y manantiales, y no trasplantes de lejanos parques o distracciones de poetas ricos. Los cisnes de la vitrina, con el tiempo fueron destruyéndose; un día me atreví a arrancarles el pico, otro día un ojo de vidrio, más tarde algunas plumas. Años después me encontré con ellos, de pronto. Despreciaba ahora su finura, su femenina distinción, su helada curva... ¡Edad de acciones diversas y de desbordes vitales! Había que tropear, enlazar de a pie alguna cabeza de vaca puesta sobre un poste de alambrado, robar las boleadoras del capataz y ensayarse con el perro manso o el avestruz guacho, adquirir vicios de hombre, fumar, y beber áspera caña, comerciar cerda sin que lo notaran y alguna vez, concurrir a un baile de los puesteros...

Con deslumbramientos semejantes, era lógico que me olvidara de los cisnes. Al encontrarme con ellos, en esa época, los repudié francamente y me reí de mis antiguas simpatías. La vida me hizo descubrir, solamente en ellos una misteriosa raíz de semejanza:

los cisnes me traían a la memoria asociaciones de ropas blancas almidonadas, con puntillas y perfumes.

Nada más. Pero quedóme siempre, una devoción íntima por las aves, después que asistí a su destrucción total. Debido al mal acondicionamiento, o a la acción de los insectos, un día, alguien se apoderó de los cisnes y los tiró bien lejos, en el campo. Yo pasé por allí; y con mi perro completé la obra. De los cisnes no quedó nada. Pero esas formas logradas, armoniosas y claras no se separaron jamás de mí. En diversas circunstancias, cuando leo sobre estética en Platón, o se discute sobre poesía americana, o se polemiza sobre el inagotable tema de la forma del verso o del ritmo, no puedo desprenderme jamás de que los cisnes constituyen una idolatría autóctona en mi sensibilidad; y en el recuerdo, aparecen tan bellos y definidos como las garzas, las colinas, las aguas de los ríos y las lagunas o la flor del camalote con su lámpara azul.

—¡Ah! La poesía, para mí, no dejaría de ser americana, aún cuando contuviera todas las limitaciones —que son claridades y perfecciones— de esas cosas.

VAZ FERREIRA

En un homenaje a Vaz Ferreira debemos ser densos y claros. Que ese acto no participe de las groseras apoteosis a que estamos habituados. Nos

hemos acostumbrado a homenajear ruidosamente, como para aturdirnos y poder olvidar más pronto lo que hacemos.

* *

En la circunstancia presente, la admiración tiene una "permanencia" tan asegurada que esto que realizamos hoy, pasará desapercibido entre las valorizaciones que reciba en el futuro Vaz Ferreira. Por el solo hecho de participar en él nos sentimos honrados; al acercarnos, nos imanta con su grandeza. Nos eleva mejorándonos en nuestras limitadas condiciones. Deberíamos, pues, agradecerle al destino la oportunidad que nos ofrece de aparecer por un momento al lado de esta figura que pertenece enteramente al futuro. Pero, por una de esas paradojas terribles, ha sido necesario que alrededor de Vaz Ferreira se formara un ambiente de amor y de admiración puros, sin ningún cálculo simoníaco, y este hecho explica la constitución de una agrupación de intelectuales, que yo represento aquí por exceso de bondad de ellos. Lo demás debe olvidarse, como el tiempo nos olvidará a nosotros y respetará la figura del hombre que motiva estos movimientos y estas confesiones.

* *

Por asociarnos a él, por haberlo querido y comprendido cuando era negado, él nos devolverá con creces ese bien con su atención o simpatía hoy, con su *permanencia indefinida* mañana.

Esto es semejante a lo que el mismo Vaz Ferreira ha dicho comentando a Bergson: El solo hecho de poder comprender algunos razonamientos bergsonianos nos eleva y enorgullece de nuestra calidad de hombres.



Existen sustancias disolventes de tejidos muy usadas en las preparaciones histológicas. Destruyen los elementos innecesarios respetando los fundamentales. La filosofía, la metafísica, pueden concebirse como algo así; desintegran, eliminan las construcciones fáciles, felices y agradables de la vida psicológica. Los conceptos y fundamentos esenciales, adquieren su valor absoluto, después que esa acción aclaradora y fijante ha pasado por una inteligencia.

Si a la mentalidad americana la sometiéramos al reactivo de la metafísica, veríamos en ella más dilatadas pampas de vacío que las otras pampas. Algo así como ocurre en la biología con los tejidos grasos después de la acción de los disolventes específicos. A la lente sólo se ven allá alvéolos muy grandes y muertos.

Limitando más el panorama y refiriéndonos a nuestro país, lo único que resistiría a la salvadora reacción serían los estudios de Vaz Ferreira: Los Problemas de la Libertad, El Pragmatismo y algunos otros. Fuera de eso, el Uruguay no existiría hasta Vaz Ferreira. Sería cosa muerta para el pensamiento filosófico del mundo.



Esto es claro y tremendo para nosotros. Por medio del sacrificio de Vaz nos hemos asomado por un momento a la enrarecida atmósfera en donde dialogan Aristóteles, Descartes o Bergson. Este solo hecho, si lo comprendiéramos como lo merece, nos obligaría en forma tan formidable con Vaz Ferreira, que nos llevaría hasta una idolatría ilimitada. Por fortuna, la falta de sensibilidad metafísica ha sido tan bien distribuida por Dios entre los hombres, que nos sentimos imposibilitados para percibir totalmente esos milagros que se realizan en torno nuestro.

* *

La generalidad de los contemporáneos hundimos a Vaz Ferreira entre la nebulosa asamblea de los pensadores americanos y como éste es un vago mundo al cual se puede entrar sin grandes compromisos y credenciales, y salir también sin responsabilidades trascendentes ante la verdad, somos felices al poder confundirnos entre la nube con el gran Vaz Ferreira.

* *

En el fondo, esa falta de apreciación puede ser una defensa colectiva necesaria y saludable. La brusca percepción desnuda nos llevaría a una pesadumbre inmensa, ya que hemos sido terriblemente injustos con ese hombre. Pero si por esas obras citadas Vaz Ferreira va tan arriba, por lo demás de su obra —en sus múltiples aspectos— colócase entre lo mejor nuestro; al lado de Rodó y otros. Sobre todo se ha hablado ya, en muchas partes, de modo que no insistiremos.

* *

Si en *metáfora* aclaráramos esto, recurriríamos al conocido símil de una montaña; su basamento, al lado nuestro; podemos así destruirla, burlarnos de ella, cavar y cavar en su interior, hallarle defectos, hacer caricaturas en sus contornos. Es la posición infantil que se adopta. Es triste decirlo, pero existe. Esa montaña, esa tierra de basamento se enferma, origina melancolías e incertidumbres. Más arriba, una zona de montaña entre nubes. Allí existe la confusión de los bosques, de las otras cumbres no muy altas, de las tormentas, de los precipicios. ¡Allí está casi toda la obra de Vaz Ferreira! Los Parques Escolares, las obras pedagógicas, las conferencias, la propiedad de la tierra, los planes de enseñanza, el Instituto de Estudios Superiores, en fin, lo que sólo ven los que están en la base, lo que combaten los que alcanzan a esa mediana zona. Es la zona de las tempestades, en donde se forjan las figuras útiles que en América son los Sarmiento, los Montalvo, los reformadores, muchos libertadores. ¡Envidiable mundo de los sudamericanos constructores! Pero más allá, en lo más alto está la zona de las ideas heladas y eternas. La diáfana zona a la que se asoma Vaz Ferreira, con su obra de especulación pura, sus problemas de la libertad, sus ensayos filosóficos y religiosos, su moral y algo que asciende en forma de nube sutilísima desde la zona infernal. Esto, círculo astral, es lo más difícil no sólo de ver, sino, es claro, de apreciar. El solo hecho de saber que eso existe, que, por un azar el destino nos ha proporcionado el bien no retribuible de rodear y acompañar a una persona que ha

llegado a aquellos umbrales, por ese solo hecho, debemos loar nuestro pasaje por la tierra. Máxime si se agrega que ese hombre, nacido para estar más cerca del último círculo, en el círculo de los astros fijos, no en los otros, lo abandonó muchísimas veces y hasta sacrificó lo mejor de sí mismo para descender y mezclarse a sus semejantes en formas perecederas, impregnarse de nuestros propósitos, salpicarse con el barro humano tan bello y tan trágico a la vez.

* *

Hecho éste que acrecienta sus grandes méritos y virtudes. Profunda inmersión en busca nuestra, que lo acerca a Pascal y a Nietzsche, con los cuales se identifica Vaz Ferreira.

* *

Así, es que nuestro reconocimiento debe ser precisamente por eso, por haber él abandonado la zona del razonamiento puro, en donde permanecerá como el único sudamericano de estos tiempos, —y haber hecho esa emigración con el propósito de extender mucho bien entre los otros seres.

* *

De ahí es que algunos amigos, habiendo conquistado Vaz Ferreira esa colocación primordial, no creamos muy en serio en los conflictos que últimamente se han desarrollado en la zona de las tormentas. Rectorado, discusiones universitarias, no comprensión del Instituto de Estudios Superiores, de los Parques Escolares.

¿Qué significa eso? Todo el vastísimo cono truncado de sombra que agiganta, ensancha, embellece y ensombrece a la vez la montaña, elemento humano, demasiado humano, que no afecta a la personalidad definitiva de Vaz Ferreira, pero en cambio, que nos afecta a nosotros; y debemos concederle importancia además, porque hiere, daña, lastima hasta el grado extremo del desequilibrio, a la cosa fisiológica, al hombre pasajero que en él vigila.

* *

No alcanzarán a una media docena de personas en el país, los capaces de sostener la lectura —no digo ya de valorar, criticar o comprender hondamente— de su obra sobre los Problemas de la Libertad, y, salvo las conferencias de Gil Salguero, últimamente dadas, y cuyos enfoques agudizamos en estas líneas, no se ha realizado todavía un estudio, amplio, interpretativo, aproximado de Vaz Ferreira. Es posible que no poseamos la perspectiva temporal necesaria aún, pero es lo que habrá que empezar a hacerse, si bien que para ello tendríamos que conocer la labor inédita y abundante que sabemos existe.

* *

Si estas ideas denotan amargura, es porque ellas aspiran a reflejar la verdad de las cosas. He prometido ser denso y claro. Vaz Ferreira ha estado muy enfermo. Su mal no ha sido de haber pensado mucho, de haber alcanzado la zona de las ideas puras, pues eso se logra por don de Dios. Su mal no ha sido de haber *estudiado* mucho, como filosóficamente dicen

algunas personas y políticos por ahí, encogiéndose de hombros. Su mal ha venido por el lado del sentimiento, de la afectividad. Esas melancolías metafísicas tienen sus raíces infinitamente tenues en la falta de comprensión y cariño de sus contemporáneos. Su soledad, semejante a la del Moisés de Vigny, en medio de los hombres, aún hoy está sembrada de dolorosas experiencias. Si totalmente se salva, precisamente es por haber *pensado* mucho, —la melancolía no logrará nunca herir las construcciones firmes del pensamiento realizado—, haber creado por todos nosotros, y haberse sostenido sobre esas creaciones de razón.

Si logramos con este espectáculo sencillo, sin resonancias externas, llevar un poco de afecto a aquel gran hombre, a aquella carne estremecida de infinito, hacerle evidente, tangible, la admiración y el amor de los jóvenes, habremos realizado una de las hazañas mejores de nuestra vida, aunque Vaz Ferreira, como un Ser ya definitivo y eterno, como *espíritu*, como ente pensante, no necesite ya de estas frases que yo pronuncio, ni de Institutos Superiores, ni cátedras, ni rectorados, despojos transitorios. El día remoto en que se pueda hacer la historia del pensamiento americano, Vaz Ferreira aparecerá en él como Sócrates en la Grecia antigua. Su figura tenderá a agigantarse, transformándose en legendaria. Los demás se nivelarán a su alrededor, o aparecerán como islotes insignificantes, ni siquiera comparables a las escuelas presocráticas. Siempre será una figura de esas que al mismo tiempo destruyen y afirman

una continuidad espiritual de pueblos y épocas. Destruyen, porque provocan una caída de infinitas maneras de existir y de pensar. Y afirman, porque sí; por el solo hecho de su existencia, esas personas —Sócrates, Descartes, Nietzsche, Vaz Ferreira—, salvan para siempre del olvido a las épocas en que les ha tocado vivir.

* *

Einstein y Vaz Ferreira han pasado unos momentos juntos, sentados ambos en un banco de una plaza de Montevideo. El filósofo nuestro, en América, representa un esfuerzo hacia la inteligencia pura, más intenso que lo que representa Einstein en Europa. Esto es claro y no hay por qué insistir.

Yo venía del campo y los vi reunidos. Einstein, pesado, denso, oía atento y comentaba después, con una sonrisa de niño. Vaz Ferreira, delgado, pálido, lleno de tics, era una finísima llama de una lamparilla de aceite. Estuvieron solos, frente a los transeúntes atareados durante unos momentos. Esta interferencia de dos genios auténticos hace recordar el encuentro de Carlyle y Emerson, célebre por el block de silencio que se constituyó entre ambos... También pensé en un gran fresco que existe en la Sorbona y que nadie cita, y que me pareció extraordinario, que representa a Pascal discutiendo públicamente con Descartes, en plena plaza, al margen de los pasajeros, en el París de la época...

* *

Años antes Vaz Ferreira había hecho un curso de conferencias sobre Einstein, durante varios meses, frente a una docena y media de curiosos. Dícese que en la entrevista con Einstein, vio confirmadas muchas de las afirmaciones que hizo.

Fuera de estas conjeturas, no sabemos más.

Aunque parezca exagerado, el porvenir de nuestro país, desde el punto de vista de la especulación filosófica o de la investigación científica desinteresada, no puede ser peor. La más respetada disciplina intelectual, la que define verdaderamente a un pueblo y a una comarca, y hace, por ejemplo, que un pequeño sitio del planeta —la Sorbona, Salamanca, Köenigsberg y otros— signifique más para la humanidad que millares de montañas o pampas con rebaños, propietarios y todo, eso, se halla en inminencia de no ser alcanzado nunca por nuestro país. No tenemos cultura superior y sólo somos descerebrados, profesionales y políticos. No hacemos nada definido por dominar esa inferioridad Iniciativas para constituir esa enseñanza superior, disciplinada y firme fracasan. Los deportes, las universidades pobres y la política constituyen horribles traiciones a la inteligencia plástica de los jóvenes, y las corrientes contra toda iniciativa que nos salve son tan fuertes y ciegas que, dentro de unos años, si no se reacciona, quedaremos más aún, relegados a sufrir un vergonzoso retraso con relación a los demás países. No aspiramos a formar jóvenes ni hombres de inteligencia.

Como no tendemos a ejercitar el razonamiento puro, no tenemos la idea de lo que es un ambiente de cultura substancial. Los que regresan de Europa y saben todo esto, se agotan en la incomprensión y el sufrimiento y concluyen adaptándose. Los que vinieron: Driesch, Einstein o Keyserling, sólo podrían hablar detenidamente con tres o cuatro personas, en el país; y aún es mucho... No tenemos material de consulta, nuestras bibliotecas son miserables o literarias, no contribuimos a la formación de profesores eruditos y modestos y vivimos una vida de genios nativos con facilidad atroz. Todo lo mejor nuestro lo confiamos al azar. Al azar de la aparición de individualidades potentes, que se malogran en gran parte; especies de caudillos de las ideas, que no dan lo que hubieran podido dar, si les hubiéramos forjado una atmósfera de claridad, jerarquía y orden. Paradojalmente, nuestra cultura se encuentra estacionaria o retrocede, pues se ha ido formando nada más que con procesos de extensión. El equívoco funesto de no crear una facultad autónoma superior, de filosofía, ciencias y artes, parece tener muy pobres probabilidades de ser corregido. Es más necesario ese instituto que todas las reformas sociales y universitarias que se intenten en las actuales facultades, pero ni los gobiernos ni los jóvenes se mueven en el sentido de ir a la conquista de lo único que puede salvarnos como valores sustanciales. Todo nuestro adelanto político, nuestros progresos materiales, nuestras riquezas en ciertas actividades del espíritu, quedarán incompletas y amenazarán ruina, si no las funda-

mentamos con una cultura superior. En realidad, ya aparecen como adquisiciones fáciles, impuestas por el siglo y por la ausencia de graves problemas internos; no impresionan como esfuerzos conscientes. Con ellos nos engañamos respecto a nuestras virtudes, atribuyéndoles una grandeza que no tienen, y, lo que es peor, a pesar de éstas, seguiremos siendo para el europeo, nada más que indígenas. Por cuarenta o cincuenta años más nuestra limitación será bien indígena, nuestra inteligencia será más indígena, nuestra actitud frente a los problemas eternos será inerme e indígena, sin remedio.

Causa un escalofrío espantoso pensar que aún para iniciarnos, tenemos que empezar a trabajar desde la base hasta la cúspide. No hay nada hecho; no tenemos hábitos modestos, ni humillación heroica; no tenemos ni material científico, ni libros, ni laboratorios, para encaminarnos hacia la cultura estable. Estamos condenados a oscilar entre los pueblos primitivos; aquellos que, según Hegel no entraban en la historia. "Pueblos, dícenos, de conciencia turbia. Lo único digno de la consideración filosófica, es recoger la historia allí donde la racionalidad empieza a manifestarse en su existencia terrestre". Permanecemos en la puerta de la historia, como las almas raquíticas que Dante depositó en el umbral del infierno: por nuestra insignificancia no seremos dignos de salvación ni de castigo. No entraremos en la historia mientras nuestros campos contengan espacios con vacas y latifundios, y nuestras ciudades sólo sean la pueril adaptación de progresos mecánicos

extraños, agrupaciones de entes medulares, profesionales y políticos; es decir, lo que enmascara y retarda el advenimiento y el señorío de aquella racionalidad hegeliana.

La originalidad de un artista es proporcional a la densidad de la cultura que es capaz de resistir.

* *

Nunca olvides que tu puesto debe estar entre los *Dii maioris.* Lo demás, déjalo a los demás. Pero, todo, ¿eh?.

* *

Las generaciones anteriores a mí, la mía, no me preocupan mayormente. Tanto me da su juicio favorable como adverso. ¡Las generaciones que vienen! ¡Las que se anuncian! Esas sí.

CURSO DE ESTETICA - 1955

I
LA ESTETICA — DEFINICION

La Estética es una investigación metafísica sobre la Belleza.

Postulado de la Estética

Se apoya en un postulado que es una evidencia cognoscitiva: (intuición de lo bello): *La Belleza existe.*
Problema fundamental derivado: *¿Qué es la Belleza?*

a) Explicaciones metafísicas.
b) Explicaciones místicas.
c) Explicaciones empiristas.
d) Explicaciones axiológicas.

II

LA FILOSOFIA DEL ARTE. DEFINICION

La Filosofía del arte es una investigación racional sobre el origen, la naturaleza y la clasificación de las artes

Postulado de la Filosofía del Arte

Se apoya en un postulado que es a la vez un hecho de experiencia *El Arte existe.*

Problemas derivados ¿Qué es el Arte? ¿Qué es la creación artística?

1) Explicaciones metafísicas.
2) Explicaciones místicas.
3) Explicaciones empiristas.
4) Explicaciones axiológicas.

III

LA CRITICA DEL ARTE· DEFINICION

La Crítica del Arte es una reflexión de caracter histórico valorativo sobre las manifestaciones artísticas (formas).

Postulado de la Crítica del Arte:

Existe el juicio de gusto. Problemas derivados. ¿Qué es el juicio de gusto? ¿Qué son las formas?

1) Explicaciones metafísicas.
2) Explicaciones místicas
3) Explicaciones empiristas.
4) Explicaciones axiológicas.

Observaciones derivadas de la experiencia:

Corolarios - I. Si bien la crítica del Arte debe referirse a todo lo artístico, dentro de nuestra cultura se considera que su dominio es el de las artes plásticas en donde se ha desarrollado con más éxito Deben estudiarse también la crítica literaria, la música, la teatral, etc

II: La Estética, la Filosofía del Arte y la Crítica del Arte, son disciplinas que se complementan mutuamente y guardan una constante vinculación entre sí.

SOBRE JOAQUIN TORRES GARCIA

No es posible, ni lógico, todavía, decir lo definitivo deseable. Ya empieza a verse que en el término de la permanencia vital que desembocó en la muerte, se hallaba el principio de una aventura superior que va cumpliéndose en silencio hacia la perfección ideal. Ha transcurrido muy breve tiempo desde que condujimos los despojos del pintor al recinto de la tierra, y ya han sido perceptibles sobre la huella del sufrimiento, la purificación lenta de las formas creadas.

Torres García se hace definitivo e intemporal. Sigue viviente en torno nuestro, la personalidad artística y doctrinaria: el agrupamiento físico de la materia ya hace tiempo que venía disgregándose. Ahora está puro, diáfano, emancipado de la necesidad, incorporándose a las realidades que no cambian. Esta evocación puede considerarse como realizándose en un ámbito manumitido del tiempo. Hace unos días se cerró la exposición que él personalmente inaugurara por última vez, pero todos notamos que su presencia proseguía inalterable y que nuevas exposiciones futuras contarán con su asistencia como si nada hubiera ocurrido. Su obra cierra un círculo, una época, una circunstancia dichosa de nuestro vivir. Vasta, enriquecida de ideas y ciudades, cosmopolita, modernísima y arcaica, con etapas de aprendizaje, de creación pura, de creación obligada por las necesidades, de plenitud gozosa, de insatisfacción, rebelde, que conduce a la doctrina y a la

polémica. La abstracción, la constricción, la dialéctica dentro de lo retórico, se sostienen paralelamente a las obras creadas que acompañan con su crecimiento el desarrollo sistemático de las ideas. Torres García se constituye en un acontecimiento de los más importantes del mundo artístico contemporáneo. En importancia, en categoría, en amplitud, no le cederá nada a Picasso, a Braque, a Chirico o a Rivera. Para los destinos futuros del arte del continente es una figura de las que será imposible prescindir: vive con la vitalidad y la frescura de las legendarias imágenes corpóreas del Renacimiento; con obra que crece sin cesar en realidad y misterio, con discipulado y magisterio abundantes; con doctrinas, ideas, tesis, como sólo pueden proceder las que concilian la intuición y la racionalidad, equilibrándolas en etapas de alternancia y construyendo la personalidad multiforme de los maestros más grandes de la historia del arte. Muy raro episodio transcendente constituye su existencia. Es posible que aún permanezca algún tiempo en la penumbra, pero forzosamente ha de irrumpir en la universalidad.

Ahora se destaca más aquello que alguien señaló y que notamos hace unos veinte años, cuando se radicó en Montevideo: "una rectitud de carácter, intransigente, enérgico, condición del gran temple de los pintores heroicos". En las grandes salas donde se exhiben las obras de los impresionistas franceses, en las vecindades de la Plaza de la Concordia, existe un muro que conserva las imágenes, las biografías,

las teorías, de los creadores del impresionismo. Allí están los rostros de Monet, Manet, Renoir, Cézanne, Sisley, Degas. Descarnados, ancianos, coronados de arrugas y de nieves, desmaterializados, con la serenidad suprema que viene después del tormento, casi diríamos divinos e impasibles, a pesar de ser tan próximos a nuestro tiempo. Allí está todo el heroísmo de los artistas despreciados durante veinte, treinta años del siglo anterior. Largos instantes contemplé esa exhibición sacra y próxima, mientras a su alrededor se extendían las telas llenando varias salas, desde la Olimpia de Manet a las bailarinas de Degas, o a los colores suntuosos de Renoir... Y más de una vez pensé en Torres García: pedía para él un pedazo de una pared semejante, en el futuro, en alguna gran ciudad suramericana, cuando lo que es disputa y creación se convierta en consagración e historia. Para ello, tal vez sea necesario que perezcan varias generaciones y que Montevideo se aproxime en algo —¿será sumamente difícil?— parecido al ambiente de una ciudad como París. Aunque ello ocurra en un trozo mínimo de nuestra ciudad; desde allí resplandecerá la vida y la obra de Torres García en primer término. En este instante, sentimos aún lo que tiene nuestro homenaje, nuestro pensamiento, nuestra palabra, de provisorio e imperfecto. La personalidad de este pintor eclipsará a mucha gente de aquí en adelante. Bastará con que se despliegue la obra que nos deja en los vastos ambientes de América y Europa. Bastará con que se extiendan y se hagan espíritu en la

carne de los hombres futuros, sus libros. Su "Historia de mi vida", la "Tradición del Hombre Abstracto", la síntesis de sus teorías que publicó la editorial Poseidón, su "Mística de la Pintura". y lo que me parece fundamentalísimo, los cinco cuadernos denominados "Lo aparente y lo Concreto en el Arte", que contienen sus conferencias del año de 1947, en el Curso de la Facultad de Humanidades. Esta obra escrita está destinada a ser clásica en la pintura del porvenir, en la Filosofía del Arte, en el conjunto de los ensayos geniales que dejaron los artistas: Leonardo, Baudelaire, Poe, Valéry, Gauguin, Cézanne. Es el testimonio auténtico del espíritu creador que pasa insensiblemente del dominio de las formas, los colores, los valores, al escenario de los tratados, los pensamientos, las normas; por último, la conquista de las ideas. Las trágicas ideas, que imantan a Platón y que encierran los enigmas del universo y del arte.

Un poeta es un hombre que va en la tiniebla e imagina ver; un santo es un hombre que va en la tiniebla y vé Los demás son ciegos que exploran su tiniebla y no ven nada ni necesitan ver.

* *

La palabra en el verso no debe ser música, ni color, ni relieve, ni emoción, ni adorno, ni matiz, sino todo eso reunido en síntesis por la inteligencia. Es decir. idea pura.

* *

Mirar el cielo, en el campo, elevarse en la contemplación de ciertas noches claras, equivale a entrar en el cerebro de un Dios en el instante mismo en que él piensa. El cielo es así, *el molino celeste que funciona*, como imaginaba Leibnitz, al explicar el secreto del pensamiento en el hombre.

* *

Cuanto más pequeño es un pueblo, más grandes hombres cree tener. La ciudad babélica tiene su Hombre, su héroe en cada época.

* *

Las aldeas están plagadas de grandes hombres...

* *

Se me ocurre que la relación del espíritu con la materia es la misma que la de una llama encendida que se mantuviera sobre el mar. Símil conocido. Llama insumergible.

Los fisiólogos aumentan el mar con descubrimientos, investigaciones, teorías, de orden biológico... Aumentan, pero no hunden, no sobrepasan las aristas de la llama.

Antes bien, ésta flota siempre, y lo hará mejor y con más ligereza y elevación cuanto más *agua* se le coloque debajo, en los edificios orgánicos.

* *

Idea ésta que bien podría completarse: Los materialistas creerían que el espíritu fuera un inútil escollo, una bella eminencia, cuando más, sobre el mar. Aumentando el agua, lograrían hacer desapare-

cer la esbelta forma, levantada como una aspiración de cielos. Considerando al espíritu como una indestructible llama flotante, una nave de fuego en cambio, a pesar de todos los esfuerzos de esas escuelas, no se hundirá nunca.

* *

Mejor que la relación del vestido con el clavo que lo engancha, de que habla el símil bergsoniano, conviene retener la situación de esa nave de fuego con el mar.

* *

He dicho que la relación del espíritu y la materia se asemeja a la de un navío de fuego con el mar que lo sostiene. De acuerdo con esa imagen los materialistas nunca podrían hacer desaparecer al espíritu, por más que aumentaran las proporciones de la materia.

El mismo esfuerzo por aumentar materia daría por resultado siempre hacer resaltar más la nave de fuego.

Inversamente, la tendencia opuesta, tiene su aplicación ahí. Si el navío, para andar más ligero o destacarse mejor, creyese necesario un mar mucho menos denso, o desease eliminar el mar, caería en el abismo de los limos y se apagaría.

Le pasaría lo que a la paloma kantiana, la razón, que creyera que volaría mejor en el vacío, sin sufrir la resistencia del aire, ignorando que esta última es la condición de su vida y de su vuelo.

* *

A bordo, una noche, en un barco iluminado le pregunté a un niño:

—¿Qué es el mar?

—Lo que *va* pegado al barco, respondió.

La actitud de este niño es la del filósofo monista espiritualista en mi ocurrencia.

Para él sólo existe el barco, el mar es una continuidad y dependencia total del barco.

* *

Yo había observado tanto el cuerpo humano que éste me era una máquina bastante familiar. Conociendo fisiología, leyendo por curiosidad y vagabundeo ensayos de Claudio Bernard, y en Francia, habiendo ido a alguna lección de Gley, de Janet o Dupré —parece ocurrencia poco seria— pero, una de las cosas que más me admiraba era que todos los fenómenos celulares más difíciles, los intercambios de los plasmas, las secreciones, las corrientes vitales, todas esas transformaciones infinitamente ricas y complejas, se realizasen en la *oscuridad.* Siendo adolescente, en una clase, pesqué la ocurrencia. Aquello tan maravilloso, y vasto, que pasa en nuestro mundo somático se realiza a *oscuras.* Todos nuestros órganos funcionan en la más profunda noche, en lo hondo del cuerpo y de los tejidos opacos. Los reflejos internos, las válvulas vivas no necesitan de la luz. Los instintos nacen de la sombra, como si fueran hormigas saliendo de un agujero. Eso, para mí, sigue siendo incomprensible, como me es inconcebible igualmente el mundo de los ciegos.

* *

Tanto es así, que una ocurrencia trajo la otra: Bueno, esos son movimientos, funciones, reflejos. Pertenecen a los dominios del soma. El instinto se complace con la sombra. Deducción antitética inmediata: la inteligencia buscará la luz. Conclusión admirable. Sí, pero, ¿y la misma inteligencia, no nace, no celebra sus nupcias con la materia, dentro de la caja craneana, y en la más cerrada tiniebla?

¿El espíritu no viene también, flotando sobre las tinieblas como Jesús sobre las aguas?

* *

Decía el árabe que el hombre no puede saltar por encima de su sombra; puede afirmarse lo mismo de aquel que sufre ideas fijas; aunque estudie y compruebe con maestros y libros, que lo que padece no puede ser reducido a hechos, y vé bien su enfermed·d descrita y anotada como tal, y que allí se le demuestra que lo que él teme tanto son síntomas subjetivos y no realidades externas, jamás podrá el pobre saltar sobre sus ideas fijas, como el árabe no lograba pasar sobre su propia sombra.

* *

Para la filosofía antigua la Belleza es una Perfección; para los modernos es una posición estética ideal.

* *

En religión, como en poesía, hay que quedarse con los fundamentos.

Lo demás, para los demás.

* *

A semejanza de Orestes el héroe esquiliano, el destino del hombre es fijar su libertad y esperanza, en la redención apolínea.

• •

Para el verdadero artista, sus teorías son disciplinas necesarias.

• •

La creación lírica al principio, mientras el poeta no se ha formado, aunque contenga genio, está sembrada de elementos accesorios y superfluos Pueden verse en el poema, esas vacilaciones y deficiencias, como las huellas de los andamios en un edificio no concluido.

El poeta, una vez llegado a la creación pura de su obra, la realiza sin auxiliarse del andamiaje.

La obra se crea perfecta y limpia. Entonces el artista es un arquitecto que construye un edificio, como soñando; sin leyes, cálculos, ni andamios, ni obreros.

• •

El verdadero poeta pasa desapercibido y no lo reconocen, ni los otros poetas que a su lado van. El, sigue entre todos los hombres, como la paloma del Espíritu Santo entre las demás palomas del granjero.

• •

"Ainsi l'Eucharistie entre le pain commun", en el decir de Pascal.

• •

El hombre, en el tránsito rápido entre los demás hombres, nunca llega a ir *más allá* de su inteligencia.

* *

En estos países de culturas confusas es tiempo de ir advirtiendo que los poetas no son responsables nada más que ante la Poesía. En tanto cumplan ante esta diosa terrible, cumplen con la comunidad y con sus semejantes.

* *

La poesía, cuando se va, lo hace como los fantasmas en los sueños.

No puede volver.

Si la traemos, a nosotros viene, en fragmentos no inteligibles.

* *

La poesía se venga de los que tratan una vez sola, de considerarla como preocupación subalterna. Se venga como ciertos pájaros, a los que se les toca el nido. huyendo para siempre.

* *

Se es lo mejor de lo que se es.

* *

Hay que hacer destacar, día a día, el valor de la mística española, más digna de amor, y más concreta y viva que la platónica y la plotiniana.

* *

San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús, son los músicos sublimes de la mís-

tica. Algo así como el Mozart, el Beethoven y el Schumann...

Loyola sería el Ricardo Wagner de todo eso.

* *

La mística española es música. Es la réplica de ese país a los países de Europa que han engendrado genios musicales, mientras España parecía condenada a no tenerlos.

* *

En poesía, lo inactual suele ser la actualidad de lo eterno.

* *

En poesía: innovar o morir. Esto es cierto y terrible.

* *

Los recuerdos pueden ser las agujas del tiempo enloquecidas, y girando al revés.

* *

El tiempo, es aquella herida que le abrió en el flanco del cuerpo, a Jesús, un soldado, con un lanzazo. Nosotros, al nacer, desde entonces, traemos también esa herida en el flanco de nuestro cuerpo. Por allí se nos va el tiempo, por allí morimos; por esa causa nunca seremos eternos.

* *

Los recuerdos sólo vuelven a la superficie, cuando se hinchan como los ahogados, es decir, cuando se deforman.

* *

Shelley. El lírico más puro: muerto a los treinta años. Acaba de anunciarse la publicación de sus obras en XIII volúmenes.

Asombra tanta obra. ¿Cómo hizo aquel ángel para realizar todo eso y a tal altura? Es que, si en la obra total de un poeta hay metal y escoria, debemos creer en la actividad transfiguradora, secreta, de esta última.

Existe una escoria activa; que se va convirtiendo en metal puro. Aun después de muerto el escritor, esa escoria prosigue transformándose, en gran parte, en belleza.

La parte que no llega a cristalizar, se elimina por sí sola y con el tiempo no perjudica al resto.

* *

¿La claridad? La claridad, el poeta la conquista adelantándose a su época.

No hay otra manera de ser claro; esta es una enseñanza del clasicismo.

* *

El secreto de la originalidad en la metáfora, reside en su exactitud poética.

* *

A la poesía americana le falta el sentido de la verticalidad Le falta lo muy alto y lo muy hondo, partiendo del hombre.

* *

Todo poeta, lo único que debe tener para habitar, es su nombre.

SOBRE GARCIA LORCA

EUFORION: Preciso es que sea la muerte nuestra consigna. - GOETHE —(*Fausto*, II Parte).

Existe en un *Propos* del gran escritor filosófico Alain (N. R. F.), una referencia que da motivo a un desarrollo de original sentido trágico sobre un episodio que para nosotros pasó desapercibido, pero que es oportuno vincular a todo homenaje que se tribute a Federico García Lorca, fusilado en Granada por los militares sublevados de España.

Se trata de un poeta italiano, Lauro de Bossis, muy joven, que hace unos años partió secretamente de un país limítrofe y voló sobre Italia, arrojando llamados a la libertad en la misma capital de la dictadura. Los aviones fascistas lo persiguieron, y se ignora lo que ocurrió más tarde; si lo alcanzaron, destrozándolo en los aires o si se perdió en el Mediterráneo, agotados sus esfuerzos después de haber eludido a sus enemigos. El misterio clausuró muy bien aquel destino y aquella hazaña; lo más seguro, susurrarán las deidades, es que el héroe haya ido a integrarse en los elementos marinos del arduo mar del genio antiguo, en un derrotero de vertientes cósmicas que lo enlazaran con la sustancia disuelta del divino Percy Bysshe Shelley.

Pero Lauro de Bossis, tuvo el cuidado de preparar por anticipado un documento, a modo de clave y despedida en el acto de emprender su hazaña. Era un poema. Se llamaba Icaro y su disposición, sen-

tido y alcance, reproducían un momento de los antiguos dramas trágicos. Romain Rolland lo tradujo y lo prologó, y así queda en la poesía moderna el ejemplo de un lirismo que se cumple en una acción paralela, y se destruye y tiende después a inmortalizarse y hasta convertirse en posible mito. Los símbolos ahí se mezclan ya con el barro primordial, y se iluminan con fuego que proviene de los intemporales conflictos de lo divino y de lo trágico.

El hado de García Lorca constituye otra revelación de ese impulso vertical y bello que se manifestó en la desventura de Lauro de Bossis. Y es así que un desconocido Dios ha tomado el destino del poeta y lo ha envuelto en su círculo de nubes hace cuatro meses. Su muerte ha ido confirmándose lentamente, por revelaciones sucesivas, como deduciéndose más bien que afirmándose en testimonios. La barbarie de su fusilamiento parece que se resistiera a revelarse en su desnudez y buscara el escamoteo de la duda y de la esperanza, como avergonzada gorgona que se arroja sobre el cuerpo de su víctima y no lo descubre si no es a la fuerza. Pero ahí está el hecho y la imaginación y la angustia en tanto hilan. Si Lauro de Bossis nos reproduce el mito de Icaro, con García Lorca podría dibujarse, por coincidencias muy alertas, el misterio renovado de Euforión.

Y ello puede presumirse bien. Si no, evóquese ahora aquella plenitud y aquel júbilo de elementalidad lírica, los recios desbordes vitales, la vivacidad de su gesto y de su obra, los relámpagos desiguales

de la creación, los movimientos en la honda hoguera de lo racial y el triunfal pasaje por la tierra en niñez sublime y soñada, en donde las ariscas bestias que conviven con los hombres, se le rindieron y le ofrecieron tesoros de toda procedencia.

De pronto, en un instante supremo para su raza y sus destinos de libertad y de acción, surge el brusco y tremendo labio del abismo que todo lo cambia: un salvaje fusilamiento llevado a cabo en Granada, frente a un muro de cementerio y realizado por un pelotón de españoles, es decir, de hermanos que tal vez antes lo amaron y lo leyeron. No se sabe en realidad nada concreto de las formas del hecho, la mente inquiere en su afán de obediencia a su ley indagatoria o por un propósito de establecer justicia pero alguna potencia eterna da en tejer sus sombras alrededor del desenlace, allí donde lo vital fue a deshacerse en sangre empapando tierra. De ese modo se nos huye, llevándose los secretos y completando la figura del héroe, que en los días perdurará en alguna entraña viva de su pueblo, con estos tres signos de belleza: ¡rica y envidiable vida, articulada y suficiente obra, misteriosa y resonante muerte!

Si la raza de los Dioses continúa fiel a sus amigos, como quiere Píndaro, troncada quedará esta existencia bien definida, no sólo en las letras sino en los hechos de una raza que colocará a su lado, en forma de barroco acompañamiento, a los jóvenes valerosos Jorge Manrique y Garcilaso, al misterioso y pensativo doncel de la catedral de Sigüenza, y al fantasma del caballero de Olmedo, cuya muerte Lope descri-

biera en estos períodos populares y eternos, y que aludir parecen ahora al fusilado de Granada:

"Que de noche lo mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.
Sombras le avisaron
que no saliese
Y le aconsejaron
que no se fuese,
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo".

El conocimiento personal que tuvimos con él en 1934, cuando estuvo en Montevideo, no pudo ser detenido. Vigorosa ascensión lo conmovía enteramente, y él aspiraba con pleno goce varonil, con anchura y generosidad, y en el límite de la embriaguez, las propicias circunstancias.

Era un ídolo poético para muchos, una maravilla de carne y hueso siempre, una mezcla de fortaleza y fragilidad, con una inquietud de pájaro.

Por momentos lo percibíamos lejos; nuestra fábrica de imágenes e ideas, giraba en torno de ciertas complejidades y trascendencias poéticas, que no podían articularse con aquel ritmo natural suyo. En el afán de un simbolizar algo pedante, diríamos que era algo así como la contraposición que había entre un arrecife que se rodea de resplandores y gustara sólo de hito en hito la mirada de lejanas estrellas, y la presencia de la ola, nutriz de vida y movimientos y coronada de músicas, que cumple sin esfuerzos la ley sacra del orden natural.

Con todo, al tratar con él notamos que tenía un certero sentido de los valores y una distinción sutil, que le impedía aturdirse entre las continuas loas y los agasajos que se le ofrecían.

Después de una conferencia nos buscó con verdadera avidez, huyendo de mil personas, y así pudimos tocar la vibrante materia de que estaba hecho, en un aparte que tuvimos con Sabat Ercasty.

Fueron breves instantes. Nos lo arrebataron muchas damas y caballeros que lo adulaban y secuestraban entonces, y que hoy no se atreverían a venir a este homenaje por estar ¡ay! en convivencia espiritual con los verdugos. Vimos que también era un alma recia, simple y pura, cuando nos llevó a la tumba de Barradas en el radio más pobre y hermoso del Buceo. Fue un homenaje que no olvidaremos jamás; sus ojos se llenaron de lágrimas.

Días después retornó a Buenos Aires, esperando regresar a renovarse físicamente en nuestras playas, y, libertado de compromisos, a vincularse más con los escritores de aquí. No pudo hacerlo; se nos fue. Quedó de él, en nosotros, una definición que era más o menos así: he ahí un ser magnífico, que con ánimo espléndido, está destinado en nuestra poesía moderna, a defender la causa de la naturaleza.

Este salvaje fusilamiento de un elegido que pertenecía a su pueblo, por haber sido su expresión moderna y antigua al mismo tiempo, en su contacto más directo, y en su complejo barroquismo que se da a veces como una turbulencia natural en España, este salvaje fusilamiento, puede originar motivaciones

en nosotros, de distintos alcances. Así, como hecho que se condena por su inútil barbarie, como advertencia de lo que les puede ocurrir a los libres espíritus, cuando más cerca nuestro se desenfrenen los impulsos de las ciegas fuerzas que nos amenazan todos los días en muy significativas actitudes, y como símbolo de lo que es capaz una reacción medieval que irrumpe dotada de las más siniestras herramientas.

En tal sentido, nuestra condena va más allá del hecho en sí, y abarca todo el gran panorama de una tragedia popular que espanta por sus dimensiones, sobrepasando nuestras posibilidades de comprender, describir o sufrir. García Lorca, flota con su blanco pecho acribillado sobre una pequeña ola, en medio de un vagabundo mar de sangre y de miseria, en donde otros seres comparten tan sombrío destino, rodeando al poeta con un coro elemental de anónimos lamentos. Pero estos seres, en grandeza humana, en dolor, en sacrificio absoluto, son tan dignos como él de recibir nuestra recordación más angustiosa y profunda.

Y ahora, volvamos a decir que hemos dado en hablar de algo así como un misterio que se desenvuelve en presencia nuestra, como para sublimar el tránsito humano de un hombre que fue poeta, y que perdurará como tal, incorporándose a su barro la añadidura de un héroe, con levantado perfil sobre el altar de la sangre vertida.

He aquí que imaginamos la misma sublimación del misterio, concretándose ya en posible leyenda

futura y prefigurando la misma inminencia del mito... Y si tomamos a éste y lo pensamos concretamente en García Lorca, como si desarrollara el secular retorno de Euforión, arriesgamos el peligro de deslizarnos con pie gustoso en estos telares del ensueño o de los tiempos, olvidando el basamento de realidad trágica en que se apoya, y de donde asciende a modo de árbol desmesurado. Es decir, que forzoso nos es dado en estos momentos pensar en el pueblo de España, rebelándose contra la opresión maldita de los odios y las castas, que se desbordaron súbitamente en Julio último, y aún persisten, y lo conducirán a encrucijadas difíciles de desentrañar y eludir. Pero eso es tan gigantesco, que nos impediría valorarlo; y hasta por más que se haga no se podrá determinar bien el contorno del tumulto trágico que se desarrolla frente a nuestros ojos, embotando nuestra sensibilidad y haciendo perder pie a nuestra razón.

Un profundo respeto que brota de la percepción aproximada de los hechos, además de la piedad más densa y sublime, que surge de la proximidad de tales cuerpos sacrificados, que se extinguen o se alejan, nos impondría temeroso silencio.

Pero no podemos ocultar que el mito cumplirá aquí su ley estética; aún rodeado de la belleza más sublime o más ligera, por ahora desciende como joven fiera a nutrir sus energías en un caudal de sangre racial, grandioso y trágico. Siempre en la raíz de la leyenda del mito hállase la turbulencia y el delirio, que se expresaban en los preludios y coros

trágicos. Más allá de su génesis, se transfigurarán en belleza, diafanidad y hasta alegría, pero los mitos crecerán siempre sobre cierta sustancia impura de la historia, que es semejante a las ciénagas, que gustan engendrar muy bien vestidas flores. Así, en el instante en que condenemos el crimen com tido en el hombre y poeta García Lorca; condenemos con alto puño a los sables insuflados de soberbia y derrota que desencadenaron la rebelión española, bajo la que se derrumbará la madre nutriz de nuestro cuerpo y de nuestro espíritu. Y con mirada resuelta y firme, contemplando aquellos desarrollos de acontecimientos, mantengámonos siempre del lado de los emancipadores de pueblos, fieles a la vida, a la verdad, a la libertad y a la belleza, sobre las cuales debemos sacrificar como García Lorca, nuestro vano destino si es preciso, a pesar de lo que lo apreciamos, aunque él no será seguramente lo más importante ni valioso, en este juego del descendimiento de los valores eternos.

Hay una exactitud poética más terrible y tiránica que la matemática.

* *

Así como la matemática, la música y la metafísica, la verdadera poesía, cuando ha logrado su objeto, no tiene salidas.

Sus problemas son terminales. No admiten más allá. Mallarmé es terminal, callejón sin salida; Gón-

gora, lo mismo, laberinto ciego de luz, Hay que agudizar la sensibilidad por otro lado; por allí, es imposible.

* *

Gran alegría experimenté el día en que, gracias a una imagen poética, descubrí que ciertas nubecillas transparentes del cielo podrían ser las cenizas de ciertas estrellas idas...

Y que esa imagen tan tenue, que casi tiende a desvanecerse, puede aplicarse a algunas situaciones íntimas e inconfesables...

* *

Empecé por enorgullecerme de mi calidad de hombre cuando, después de los veinte años, comprendí algo de la poesía de Mallarmé, otro tanto de la filosofía crítica de Kant, estudiada obligatoriamente y asistí a los primeros conciertos de música de Debussy. Toda vida que se mantenga alejada de esas revelaciones se hallará siempre bastante limítrofe con la animalidad.

* *

Existen coaguladores de conversaciones. En un grupo de personas finas y hasta inteligentes, aparece, de pronto, un hombre de esa especie. Dice algo. Toma la iniciativa del discurso. Inmediatamente, la conversación se coagula. No es posible seguirla como antes; se hace gruesa, maciza, rota en trozos; por más sutil que sea el tema tratado.

Es el momento en que uno debe retirarse.

* *

No. Hay que leer mucho, precisamente, para evitar las pueriles imitaciones.

* *

Todo se le oculta
a quién insulta.

* *

Hay que huir de los hombres que andan de prisa, pero más, de los pensadores apresurados.

* *

Amando extraordinariamente a los hombres, y a la hija socrática, la Razón, hasta hacer de ambas cosas un culto digno de la divinidad, yo he llegado a sostener, para mis pensamientos el origen también divino de la Locura.

Antiguamente, por ignorancia o temor, se creía en eso. Ahora, puedo sostenerlo, por respeto hacia el hombre.

* *

Aquellos que cultivan las imágenes exclusivamente en poesía, son los míseros judíos de la poesía. Aman el oro por sí mismo.

* *

¿La forma, salvavidas de la idea?

* *

Duns Scotus y sus discípulos identificaban a Dios con los artistas o los poetas. La existencia de Dios, no se debe probar por conceptos solamente, sino por sus obras.

Los poetas deben probarse por sus creaciones. Por sus mundos creados, no por sus teorías, ni difíciles propósitos, ni por sus negaciones...

Estas últimas incidencias denuncian la ausencia del Dios, del agente creador, del poeta, en último término.

* *

¿Las muchedumbres? No me interesan. A mí, por ahora, en este mundo al menos, me está terriblemente prohibido salirme de mí mismo. ¿Y cuando las muchedumbres sufren? Las muchedumbres no sufren. Sufre el hombre solo, abandonado, el hombre Jesús, el hombre Nietzsche, el querido hermano del hospital. En el arte, como en el dolor, lo más hondo pertenece siempre a la individualidad.

* *

¿Y los campos de concentración de estos últimos años? Allí se elevó hasta la infinitud el dolor horroroso de los individuos, hasta hacerse inconcebible e inabarcable...

ANTE UNA EXPOSICION DE RAFAEL BARRADAS

Debe considerarse que esta exposición de Barradas, que se realiza después del cuarto de siglo de la muerte del pintor, es sólo una demostración parcial de su evolución artística. Ello significa que estamos en la presencia limitada de un conjunto de obras

de propiedad del Estado, y que lo primordial que debe considerarse como obligatorio, sería la realización posterior de una magna exhibición conmemorativa, conteniendo la total obra posible de reunir, con catálogos ilustrativos los más amplios y decorosos, con monografías de críticos extranjeros y uruguayos, y en una serie de salones en donde estuvieran exhibidas las pinturas representativas de las distintas épocas que se extendieron a lo largo del tiempo vivido en constante creación plástica. A pesar de las grandes exposiciones de 1929 y 1930 en Montevideo y Buenos Aires, y de otras parciales como ésta, es verdad innegable que aún los uruguayos nos hallamos en deuda con el artista en ese sentido.

Este conjunto de obras, a pesar de su significación e importancia, actúa a modo de una selección provisoria, pero en su exteriorización basta para colocar a Barradas en pleno dominio de su perdurabilidad. Pueden ser vistas y juzgadas unas quince obras de lo mejor del artista. Los cuadros han experimentado la prueba ustoria del tiempo. Ahí subsisten, con todos los aciertos que reconocieron algunos de los mejores críticos de su época, pero se han enriquecido con la perspectiva que les confiere la valoración histórica de la crítica, que se levanta sobre la atmósfera artística de los más recientes años, en donde varios movimientos artísticos y escuelas nuevas han creado un concepto distinto del arte en armonía con el acrecentamiento del gusto del público.

No se puede negar que esta supervivencia del artista en sus rasgos fundamentales, denuncia también

aquello en que en él rindió tributo a las modalidades perecederas del arte de su tiempo y que asoman en algunas de sus obras. Ante todo, hay que destacar que esta obra fue creada, en su abundante contenido, de un solo impulso intuitivo, en un período asombrosamente reducido de tiempo dada la magnitud del logro alcanzado. Aquel que va de los años 1914 hasta 1929, en que murió el pintor. Unos quince años, para agotar las etapas de la formación imitativa y de la plenitud formal duradera, que ya lo coloca entre los grandes maestros de la pintura en España y América. Barradas pues, estuvo dotado por la naturaleza, de una sostenida vitalidad extraordinaria para el dominio de lo plástico, y su obra realiza su ciclo en el tiempo, en un titánico esfuerzo en donde siempre estuvo presente la estructura diáfana y firme de una juventud en trance de conquistar lo eterno.

No ha sido posible hasta ahora entrar en su obra sin aludir a su persona y a sus actos. Lo primero que llama la atención en este artista es ese valeroso abandono del país en la época de su iniciación, para dirigirse a Europa en actitud de riesgo, quemando las naves artísticas y las otras, para permanecer, revelarse, completarse, definirse en ambientes extraños y muy superiores. Después de ver Italia y Francia, se radica en España y se connaturaliza con las expresiones dominantes en ese país. Allí lo veremos formando parte en la pintura española. Es la época en que Picasso, Juan Gris, Dalí después, se revelaban e imponían. Más allá, la grandeza de la escuela auténticamente española que Europa enaltece y que

culmina en Velázquez, Greco y Goya. Más próxima a él la pintura del siglo XIX, la tradición académica, la beatería realista y el estancamiento crepuscular. Pero al lado del joven artista empezaba la liberación y la revelación del arte moderno, en parte venido de Francia y en parte elevándose sobre las frágiles figuras primeras de Picasso. Fue entonces que ya un crítico de su tiempo adivinó la modalidad de Barradas; en 1922 el escritor catalán Samblancat lo caracterizó definitivamente así: *Barradas, el proteico.* Se comprende la exactitud de la calificación. La sucesión de experiencias en zig-zag, las mutilantes hecatombes de los ídolos. Con su proteísmo, más natural que doctrinario, Barradas alcanzaba con su dibujo y con su pintura extensiva, todas las formas relacionadas con lo pictórico. Las superficiales, las superfluas, las accidentales, las decorativas, le ofrecían la oportunidad para subsistir como hombre y sostenerse en la necesidad; y las formas que además de eso eran perdurables y profundas, en los cuadros en donde recogió los personajes populares de España, las ciudades, las escenas de la vida inmediata y distraída, la plebeyez aristocrática de los aldeanos, y las festividades para alegría de los ojos de los niños. Más tarde, con una acentuación dominadora en el tratamiento de la figura humana, a través de una transparencia que unía la simplicidad, la síntesis y la abstracción, acentuó esta temática en la que fundamenta su obra en lo más denso de su trayectoria, hasta su regreso al Uruguay, en las proximidades de su muerte, en donde se expusieron sus revelaciones

místicas y sus temas de lo americano y lo gauchesco transfigurado.

El proteísmo meramente estético de Barradas, que está en otros artistas de su momento de vivir, en cierto modo enmascaró su personalidad en lo que ésta tiene hoy de profundidad artística. Es cierto que todo proteísmo es enmascaramiento por transformación sucesiva de las apariencias dirigidas a la ocultación del mito supuesto, pero en Barradas la multiplicidad de las actividades y militancias de cenáculo o de escenario, las ilustraciones y colaboraciones para revistas, cafés y teatros, se impusieron demasiado, precisamente por el éxito de su finísimo dibujo, su gracia y su delicadeza, ante las obras mayores que iban cumpliendo su destino más allá de la festividad de los colores de las láminas, en una atmósfera velada y subterránea, de donde volverían a aparecer con el tiempo, realizando otro módulo de proteísmo, para señalar dónde estaba la verdadera flecha que le abría la vía sacra de la perdurabilidad.

Barradas se mantuvo heroicamente sobre la arista de esta alternancia, entre el juego y el fuego de la trascendencia artística. En esto volcaba su personalidad humana, corpórea en su obra porque él mismo era así, según surge de los testimonios de los contemporáneos. Es justo declarar que este universo lúdico de Barradas es legítimamente artístico, y que significa un enlace de lo verdadero con lo fugaz y seguramente cumplió el doble destino de vincularlo a lo real, y a la vez de proporcionarle por su ejercicio, la maestría en la distribución de la línea y el

color extendido en superficie o en planificaciones. Con todo, los contemporáneos de Barradas adivinaron que por debajo de lo visiblemente mágico y lúdico, se constituía un artista destinado a perdurar entre los maestros que se acomodan con cierto ritmo abismal como las densas mareas sobre la roca del tiempo. Refiriéndose a los cuadros de Barradas en donde se reflejaban los tipos de España, en su simplicidad bárbara y carnal, revestida por el colorido y el barroquismo de las vestiduras y atavíos. Mujeres del surco y hombres de la taberna; personajes de la autoridad y de la rusticidad enriquecida, que ostentan como hermosas joyas o blasones, las manos enormes, bien colocadas en primer plano, con la arrogancia con que los dignatarios de la iglesia ostentan las cruces pectorales, resplandecientes de piedras preciosas. Refiriéndose, decíamos, a esos cuadros que pueden ser admirados en parte en esta sala, pues son muy numerosos, Eugenio D'Ors, ya en sus Salones de Otoño, dijo: "Dejará vacíos de pupilas sus ojos, como los de las estatuas griegas; pero no con designio ahora de darles una hermosura genérica, sino de reducirlos a los elementos más fijos, de una austeridad plástica. Fijará principalmente su contorno en líneas gruesas, tajantes, decididas".

Junto a la crítica de Eugenio D'Ors y a la estimación personal de Ortega, Barradas, en esa época, experimenta el contacto y el contagio de la personalidad de Torres García, de quien recibe estímulos y consejos y al mismo tiempo indicaciones precisas que él reconoció como valiosísimas para su destino futuro.

Vázquez Díaz y Solana y Anglada a su alrededor, constituían las referencias indicadoras de que él había de seguir la aspiración de entrar plenamente en la realización de un arte de lineamientos universales y al mismo tiempo radicados en tierra y en la personalidad humana. Porque eso sí, de todos los pintores de esta época, Barradas fue el que más se interesó por la figura humana, tal como la modela el primer contacto de la brisa del pensamiento al besar el barro adánico, en sus ciclos vitales completos, en su inmutabilidad específica y en su individualidad concreta. Pasa en primer plano dentro de su pintura la dimensión de la figura humana y en esto Barradas que por otros motivos es un producto de la modernidad, por el enraizamiento con el milagro humano en el universo, es un clásico. En eso, es exacto D'Ors cuando destaca: "Barradas no pierde la individualidad de los objetos para extraer de ellos temas y problemas formales. Al contrario, la acusa, la subraya, la ciñe aristotélicamente, a esa individuación".

De lo que ha quedado escrito sobre Barradas se destacan numerosos artículos y ensayos. Predominan las interpretaciones de carácter literario y poético, las exaltaciones, en donde se perfila la reciedumbre y la delicadeza de un artista indudablemente ejemplar y valioso como hombre, hasta ser en cierto modo un tipo que encuadra dentro del heroísmo estético. Un imantador de simpatías en los cenáculos de grandes y medianos escritores europeos y rioplatenses. Yo sólo mencionaré que García Lorca, cuando estuvo en Montevideo, se esforzó como en cumpli-

miento de un voto superior, en rendirle un homenaje floral, al cual nos invitó a concurrir, nos instó a hacerlo, en la necrópolis del Buceo. No quería irse sin llevarlo a cabo y renunció a los compromisos que tenía para cumplir con su piadosa vehemencia.

Esta atmósfera de extraordinaria riqueza vital en que vivió Barradas, no impidió el contacto con la pobreza y la incomprensión de la crítica. Después ésta se detuvo en la superficie ornamental de sus ilustraciones tan sugestivas, y recién al fin de su existencia reconoció la oculta magnitud de la obra propiamente pictórica, el último avatar plástico trascendente en el cual lo recoge o lo debe recoger, la crítica de ahora, con la perspectiva del alejamiento del encantado y confuso ambiente en que vivió el artista. De ahí es que correspondería, me parece, reunir en una exhibición lo más completa posible, lo que de Barradas pertenece al fatalizado creador dentro de la zona de la gran pintura que realizó. Y después —como complemento— exponer las otras manifestaciones; lo cual equivaldría en cierto modo a invertir el orden del procedimiento seguido en vida del autor.

En la actualidad la crítica está en posesión de otros medios valorativos. No se puede prescindir de los decisivos movimientos que fueron conocidos por Barradas tan sólo en sus etapas iniciales, y de las revoluciones artísticas planteadas después. El fauvismo, el cubismo, el futurismo, etc., de la época de Barradas, difieren de las proyecciones y significados que ofrecen en 1956. En este año, los nombres del

expresionismo, del surrealismo y del arte abstracto, convidados de piedra de toda crítica, interfieren en sus proyecciones legítimas y renovadoras, en las valoraciones críticas que se hagan. Es indudable que la supervivencia de una obra de arte se cumple en la medida en que se articula con las interpretaciones y los gustos artísticos que se extienden en la posteridad, y en la medida que las obras resisten esas interposiciones de los distintos movimientos, su permanencia se asegura con más firmeza.

El problema a plantearse hoy sería el siguiente. ¿En qué medida Barradas subsiste como un gran pintor a través de la crítica de hoy?

En esto de la crítica debe aclararse que no debe partirse del dogma de que la crítica actual posee más criterio y método que la de antes. Pero debe reconocerse que es más exigente, aguda, técnica, disciplinada, y en cierto modo objetiva, que la anterior.

En ese sentido el vínculo —en mi entender— que aseguraría la concordancia de la obra de Barradas, se afirma en cuatro circunstancias tan postulables como discutibles.

1º La austeridad plástica de los medios usados, dentro de un total dominio de la expresión formal afirmada especialmente en la preminencia del dibujo.

2º La estrecha vinculación de lo artístico y lo humano, desrealizado en formas puras que enmascaran lo esencial del hombre en una temática dominante.

3º La transición operada naturalmente entre lo real y lo abstracto, de tal suerte que la idealización formal se cumple sin esfuerzo preconcebido, y se reconcilia con los movimientos de la pintura no figurada sin desprenderse de las virtudes materiales clásicas.

4º Como síntesis, veríamos en la pintura de Barradas, en lo que tiene de más representativo, el desarrollo evolutivo que la conduce, libre de toda teorización estética, y a modo de un proceso dichoso y natural hacia los ideales legítimos de la abstracción plástica.

No es pertinente ahora entrar al problema de la abstracción y del naturalismo más o menos ortodoxo. No creo de oportunidad revisar la serie de escuelas, teorías y nombres que desde el libro "Abstracción y Naturaleza" de Worringer hasta "La Estética de la Abstracción" de Charles Pierre Bru, cualquier conocedor de arte puede estudiar y consultar.

En lo más hondo, queda intacta la pintura de un gran artista; con el colorido inicial brillante, que pasó después a los tonos opacos, ocres y grises, el procedimiento impresionista y el dinamismo mágico, que fueron sustituidos por el quietismo de los primitivos y la abstracción idealizante. Todas esas evidencias fortuitas o persistentes se reconocen en él como valores que resistirán al tiempo, sobre todos los dudosos gustos y épocas, en su magnitud comprensiva, que si bien es limitada por ser creación humana, se

fuga hacia la trascendencia, por ser el signo de un gran artista que enorgullece a nuestra raza.

En todo poeta hay ideas exageradas de su propia grandeza. —Megalomanías—. Cuando el poeta se empequeñece y se coloca al nivel de la hormiga o del lodo, al mismo tiempo, in mente, empequeñece más aún, a los demás hombres.

* *

Falta de perspectivas históricas sufren los que proclaman la inadaptabilidad de obras y teorías de los grandes refinados poetas europeos —Góngora, Mallarmé, Valéry— a la poesía americana. Aquella poesía determinará la aparición de obras definitivas. Por lo pronto, podrá hacer un bien inmediato; ceñir y encadenar la inspiración espontánea, y el torpe profetismo indígena, y el imaginativo hervor de los ardientes mulatos.

* *

Debe sostenerse, pues, una tesis contraria a la generalidad. Puede afirmarse que nosotros conocemos muy mal a los poetas europeos. Es necesaria una intensísima transfusión lírica de Góngora, Nietzsche, Shelley, Goethe... y otros. Nos hace falta la densidad, junto con el respeto por las sabias normas clásicas aun para violarlas, como a las bellas musas que hay que violentarlas, sí, pero con el mayor respeto. También necesitamos de la amplitud y la armoniosa erudición, legítima después de muchísimas

experiencias, que poseen los europeos. Todo eso no nos hará daño alguno. Si el conocimiento de esos poetas y otros de igual nivel, aunque se trate de los más rebeldes ángeles, nos perjudicara y malograra la creación de una poesía, al fin de cuentas, también eso será un bien enorme. Una poesía nuestra, que no pueda compararse con la que generosamente nos proporcionan ellos, no vale la pena de ser creada. El ejemplo verdadero que se debe presentar, es el de Virgilio, poeta de una nación nueva y sana, poeta que sabia y deliberadamente, en un pueblo, como el romano, que contaba con tantas energías vivas y potentes, comparables a las de la América de hoy, estudió e imitó precisamente, a los griegos de la época helenística, a los poetas artificiosos de las academias alejandrinas, es decir, a los ejemplares líricos de la decadencia!...

Véase ahí, cómo una poesía de artificio y perfeccionamiento, de matices y lujos, determinó la aparición de una poesía poderosa de creación, representativa en sí, de una sensibilidad nueva y rica, como la del alma romana del siglo de Augusto, y que Virgilio supo expresar después de agotar toda la sabiduría de su tiempo.

¡Y cómo, esa poesía, quedó para siempre!

* *

Siempre es preferible que un arquitecto deje un solo libro bello sobre su arte y sus teorías, y no, que nos haga mil casas de esas llamadas bellas.

* *

Las matemáticas y la metafísica forman el infierno de la razón; la poesía es el paraíso de la razón.

* *

El poeta debe ser un *liberto* de su sensibilidad. Después de vivir esclavizado en ella, debe ser libertado por un amo, y ese amo único, tiene que ser la Inteligencia...

* *

La inteligencia es el colmenar de los números. Los números volaron de la razón; ella los creó y de allí salieron, como abejas. Los números combinados, constituyen notas musicales. La música es una resultante de números y vibraciones, aplicadas entre los sonidos. Pero, los números retornarán siempre a la razón, cargados de música, como las abejas con su miel.

* *

Al gran arte musical se penetra por medio de la razón. El sentimiento es una falsa ventana, se apresura a dejar penetrar banalidades. Por la inteligencia, uno se acerca a Bach o a Schumann. Les abre las altas torres y ellos se quedan para siempre con nosotros. Los sentimientos, sin que nos apercibamos, nos llenan de invitados indeseables. O son centinelas vendidos.

SOBRE
PEDRO FIGARI

Pedro Figari, que pintó tantas figuras e imágenes que se admiraron en la exposición conmemorativa en su conjunto, con todos sus contenidos de atmósfera americana que confinan con lo autóctono y popular por los temas, desarrollos e intenciones, fue en vida un hombre de los que pueden llamarse sin extravagancia, de cultura muy superior. De la más elevada y exigente que en su época pudo adquirirse: universitaria, social, política, artística. De su personalidad viviente emanó a lo largo de su vida el aprecio de las capas refinadas y cultas de las capitales del Plata. Igualmente se confirma esto en cuanto se refiere a su labor profesional o dirigente de entidades de enseñanza. Vivió siempre, pues, en un ambiente de saber, de curiosidades europeas o americanas, de preocupaciones por la antiguedad clásica, de conocimientos históricos contemporáneos. Muy poco de eso trascendió a su pintura en lo que se refiere a temática general y a procedimientos constructivos. También debe agregarse que fue un hombre dado al estudio de otras ciencias que las del Derecho. Las ciencias generales y la filosofía lo atrajeron con intensidad, sobre todo cuando se hacía el tránsito de la madurez a la senectud.

Las preocupaciones de esta índole se reflejaron en obras escritas que revelan profundos conocimientos. Me refiero principalmente al libro "Arte, Estética e Ideal", publicado en 1912 en Montevideo, y reedi-

tado en francés, en París, en 1922 y en 1926. Esta última edición trae un prólogo del conocido profesor de filosofía Desiré Roustan. Este libro desde su primera edición no mereció correcciones y ampliaciones. Ignoramos en qué período se gestó, pero imaginamos bien que fue en los años que sucedieron a la revolución de 1904, y al mismo tiempo que el autor ocupaba importantísimos y agobiantes puestos administrativos: Bancos, Comisiones, Directorios, Asesorías Letradas. Una multiplicidad de tareas que absorbieron sus horas y energías y contribuyeron a definir la personalidad tan destacada en el medio social del Montevideo de entonces. Colóquese sobre todo esto poderosos imperativos familiares y sociales. Y luchas de toda índole y dificultades a torcer y vencer. No fue hombre de cátedra ni de cenáculo y no sabemos qué relaciones mantuvo entonces con las figuras definitivas de nuestra poesía y de nuestro pensamiento: Rodó, Vaz Ferreira, Reyles, Zorrilla, Sánchez, Herrera y Reissig. De ello al menos no existen testimonios escritos que señalen intercambios de impresiones, coincidencias o discrepancias doctrinarias y emotivas. Más bien parecieron ignorarse mutuamente, hecho muy frecuente entre los uruguayos.

Todos esos escritores fueron contemporáneos de él, aunque vieran la luz en la década siguiente a la que nació. Su ensayo "Arte, Estética e Ideal" se yergue de entre esas complicaciones, aislado, sin referencias concretas con sus semejantes. Es una obra sin antecedentes en el país que se propone sostener una tesis sobre las artes, y sobrepasando este límite,

sobre la cultura, la filosofía y la sociología, y que se amplifica en propósitos muy difíciles de reunir concretamente. Sobre el mismo tema sólo se conocía en el país el estudio sobre Estética Evolucionista de Vaz Ferreira que apareció en 1905 y las reflexiones de carácter humanista y literario, aunque de una órbita muy superior, que trascienden de los "Motivos de Proteo", de Rodó. No sabemos que aquella obra encontrara un ambiente de resonancia, de comprensión o simpatía. Que él la estimó en forma indubitable lo prueba el hecho de que autorizara su versión al francés y su publicación en París, como buscando una atmósfera que aquí no le fue posible hallar. Después empezó su obra de pintor: su titanismo plástico que culminó en esa creación de número prodigioso y de valor tan eminente que constituye el verdadero signo de su personalidad en las artes contemporáneas.

Empero, en 1928 y 1930, cuando se hallaba radicado en París, dio a conocer dos libros raros, originales, extravagantes y profundos: "El Arquitecto" (Ensayo poético con acotaciones gráficas) y la "Historia Kyria", ilustrada por él y por el hijo. En "El Arquitecto" hay rasgos de humorismo, a base de conocimientos científicos y filosóficos, ocurrencias momentáneas, relámpagos de legítima poesía reflexiva, con sabiduría del vivir y del conocer. Es un libro del que subsistirán problemas o simulacros del pensamiento y el lirismo, destinado a sufrir una revalorización en épocas menos bárbaras que la actual.

* *

Jorge Boas, aludiendo a Santayana, dice lo siguiente: "Su contribución a la estética de América debe medirse por lo que existía en la época en que él escribió. Había hegelianos dedicados a edificar abstracciones, que vulgarizaban una obra de arte según el espíritu que la inspiraba, y psicologistas que presentaban trozos de papel cortados en dos y preguntaban a los alumnos si la división era bella o no. Ninguno de estos dos grupos tenía un conocimiento muy extenso de las obras de arte". Podríamos decir que las circunstancias culturales que rodean la aparición de la obra de Figari fueron semejanes. Aunque la lucha del hegelianismo y el empirismo no tuvo lugar en nuestros ambientes cercanos, era indudable que se revelaba dominante en Europa. Y que el empirismo y el psicologismo se adueñó soberanamente del escenario de las cuestiones estéticas. Es de justicia aclarar que lo que Boas presenta es una exageración del psicologismo, principalmente del de Alemania. Con todo, ahí radica uno de los dualismos eternos al encarar el problema del arte y de lo bello. La posición metafísica, idealista o realista, y la actitud empirista y subjetiva, que parece dominar en los últimos años. Al mismo tiempo se manifiesta el otro dualismo que se mantiene inalterable en los tiempos, y que día a día confirmamos a nuestro alrededor. La experiencia por un lado de los teorizantes sin experiencia artística de creación o de juicio, pero con legítima versación filosófica y poderosos recursos de razonamiento e ideación, cuyo ejemplo pueden ser

Aristóteles y Kant. Por otro lado, la frecuentación de los conocedores, creadores, artistas con mayor o menor grado de genialidad, pero que no conocen doctrinas filosóficas, ni poseen conocimientos profundizados de historia ni del poder de abstracción y síntesis primordiales.

La polémica de las artes, los problemas sobre lo bello, además de otras dificultades, se mantiene a través de los tiempos sin poder eludir alguno de esos dualismos que oscurecen las soluciones propuestas. En el "Artista adolescente", de Joyce, hallamos una alusión a esta antítesis de las tratativas y las historias, de los teorizantes y los creadores. Estas consideraciones que aluden a la teoría general de las cuestiones estéticas, y que aparecen hoy ante un teorizante de importancia como el magnífico Figari, presentándose en este instante confundidas en un problema particular que delimita una actitud conflictual. Figari, ante todo, es un pintor que se ha expresado en una obra plástica que no hace más que afirmarse con los años; pero antes estructuró sus teorías sobre los problemas artísticos en un libro de altísimos valores. Stephen Dédalus, dice por cuenta de Joyce: "Me parece que Platón afirmó que la belleza es el resplandor de la verdad. No creo que eso quiera decir sino simplemente que la verdad y la belleza son afines La verdad es contemplada por la inteligencia aquietada por las relaciones más satisfactorias de lo inteligible. La belleza es contemplada por la imaginación aquietada por las relaciones más satisfactorias de lo sensible". Y más adelante agrega:

"Toda la filosofía de Aristóteles descansa sobre su libro de psicología, y éste sobre la afirmación de que un mismo atributo no puede al mismo tiempo y en la misma conexión, pertenecer y no pertenecer al mismo sujeto. El primer paso en la dirección de la belleza, es el comprender la contextura y la esfera de acción de la imaginación, el comprender el acto mismo de la aprehensión estética". De las ideas y definiciones generales, se desciende por fin a los hechos de la conciencia, en tanto que reposa en la lógica y en la imaginación. Lo individual recupera su señorío y reclama su ingerencia en la interpretación de lo universal.

* *

Las ceremonias que acompañan a la total exposición de las obras de Figari, al mismo tiempo que confirman el acierto de los pocos que lo reconocimos como un valor excepcional allá por el año 1920, nos permiten comprobar de qué manera tan rápida y sorprendente han evolucionado los gustos en nuestros ambientes. De un pintor discutido, privilegio exquisito de un grupo de poetas y escritores, Figari se ha transformado en una figura que conforma y deleita a la generalidad y a la superficialidad. Lo más extraordinario del ejemplo es que su calidad intrínseca no ha palidecido, ni su candor mezclado de artificio ha sufrido mengua, ni su recia figura total se ha resignado ante la complacencia. Siempre me ha impresionado el ceño adusto y terrible que presentan los retratos de don Pedro Figari. También,

cuando se pintó él mismo, trasladó a la temporalidad idéntico semblante, a modo de una réplica frente a la admiración banal, a modo de una advertencia o una inconformidad constitutiva. Entre tanto, a sus días vividos, sucede esta obra de fecundas consecuencias y de numeración asombrosa Descarnado de toda posible conveniencia de juicios adaptables a circunstancias, en su intimidad permanente, allí donde técnica, milagro y valor inciden identificándose con la corriente de la pintura universal, lo verdadero, lo claro, lo seguro es que Figari es uno de los más grandes pintores. Lo demás, lo que oímos como alabanza y desacierto, lo que trae de confusionismo sentimental o americanista, lo que pretende revelar como documento en cualquier plano que sea, no roza el sentido puramente auténtico de su obra, su inefable atmósfera pictórica, las preocupaciones técnicas sabiamente vencidas y borradas, el minucioso milagro de su voluntad creadora.

Esa pintura fluida y consistente a la vez, frágil y grave desprendida de varias situaciones pictóricas del ambiente europeo y enraizada en una originalidad temperamental y ambiental que se revela en un inédito programa de permanencias, esa orquestación del colorido hermanándose con la gracia primitiva de unos seres que realmente vivieron como muñecos sin saberlo, esa solidez que el solo color diluido imprime a la carne animal, a la casa, al adorno, al paisaje, al mismo cielo, constituyen la adquisición definitiva que irá poco a poco arrimando

a Figari en el orden de los que algún día serán clásicos. ¿Fue acaso un improvisador genial? ¿Se ha encontrado hecho un gran pintor contemporáneo sin habérselo propuesto? ¿O, por lo contrario, hay ahí una conciencia artística en perpetuo ejercicio, disciplina y magisterio? Arduos problemas, sin duda, pero que no proyectan ninguna sombra sobre la legitimidad de su valor. Entre tanto la serie actual de las obras de Figari proseguirá exhibiéndose, en tres oleajes sucesivos, de telas en donde la sorpresa se manifiesta en armonía con la exquisitez y la anécdota. Sus compatriotas acogen esa expresión de una vocación superior y sufrida, con orgullo entre sospechoso y legítimo. Desearíamos que aún lo rodeara la discusión, la polémica, la tormenta, algo del divino silencio esquivo. Vauxelles dijo una vez: "No está lejano el momento en que Dérain se juntará con Bonnat en los museos departamentales de Francia". He pensado con cierta angustia en esto, al notar cómo entre nosotros se van fundiendo en una misma precaria admiración las creaciones de Figari y algunos lienzos de Blanes.

* *

Con anticipación a su inmensa obra, Pedro Figari escribió sobre las artes, reflexionó sobre sus temas eternos, y estructuró un tratado que aspira a perpetuarse doctrinariamente. ¿Qué relación guardan entre sí estas dos actitudes? Indudablemente el pintor actuó sin contacto alguno con el doctrinario. La obra se expresó en ese sentido libre, pura, fresca, diáfana,

con relación a los preceptos y a las ideas desarrolladas. Parecería que el milagro de Figari pintor, consistiera en una espléndida fuga liberadora de las preocupaciones, no sólo de su vivir, sino de su pensar, aunque éste se dirigiera exclusivamente hacia los problemas de las artes. El pintor Figari elude, se aleja, se emancipa y seguramente por ello conquistará una perennidad inesperada el autor profundo y atareado de "Arte, Estética e Ideal". Con todo, este libro separado de la creación pictórica realizada, operando desde su otro yo, es una obra en mi concepto muy valiosa y estará destinada a perdurar entre los estudios filosóficos de nuestra lengua.

Aquí, desde luego, no puedo negar que me coloco dentro de un relativismo histórico y de idioma a la vez. Pero es muy seguro que el silencio que se ha extendido sobre lo escrito por Figari es injusto e inexcusable en esta hora de la consagración continental. Puede explicarse que haya sucedido así. Con el libro fundamental ocurrió algo análogo de lo que se sabe con respecto al pintor. Figari era una personalidad eminente en nuestro medio; su cono de sombra, aquello que él dejaba tras de sí y desde el cual se le veía y juzgaba, estaba densificado por importantísimos méritos. Desde la jurisprudencia a la acción directriz de las artes y los oficios, desde la acción diaria a la política en alguno de sus partidos, desde su amistad o enemistad, se expresaba como una máscara respetable y patricia.

¿Cómo admitir que pensara sobre las artes en filosofía, en la historia y la estética, en un puro juego

aventurero del espíritu? ¿En caso de obtener triunfo, de causar admiración por ello, cómo tolerar el éxito entonces? De ahí seguramente el silencio y también la confesión de que aquellos textos eran muy discutibles y difíciles, y de ahí también la tenacidad silenciosa de Figari al reimprimir su obra por dos veces en París, a modo de una réplica reveladora de la firmeza de su inteligencia. Recuerdo al mismo tiempo que Supervielle, con su infinita gracia poética, alude al Figari que empezó a colorear cartones en el momento en que parecía actuar con la inocencia del aficionado pintor de los domingos. Después resultó ser uno de los maestros del siglo. Algo por el estilo ¿no ocurrirá con el pensador?

Las circunstancias pues, guardan igual signo de revelación doble: en el ambiente y en Figari, cuando nos detenemos en "Arte, Estética e Ideal" como expresión de su tiempo. Es indudable, además, que para los navegantes más alejados en estas investigaciones estéticas, que suelen terminar a veces en el impasse socrático, sobre todo en los ejemplos particulares de artistas que surgen llenos de genio y arbitrariedad, y que se enuncia en el "Sólo sé que no sé nada", para los más alejados buscadores de explicaciones en Platón o Plotino o Hegel, el libro de Figari puede aparecer como difícil, abundante, no bien ordenado, empirista, etc. Pero ¿es legítima una actitud valorativa así, que llevada a término con coherencia nos obligaría a negar casi todo el pensamiento sudamericano? La obra a que me re-

fiero en efecto, es el reflejo o la confluencia de las doctrinas diversas dominantes en el final del siglo XIX. De allí se levantan las consecuencias. Además el símbolo de una mentalidad genérica superior que se expresó en toda América y que abarca los nombres de Varona, de Korn, de Ingenieros, de Deustúa y otros.

Confieso que mucho de esta mentalidad también se percibe en Santayana y que su libro "El Sentido de la Belleza" contiene mezclas, precipitaciones y dificultades de tal carácter que me ha servido en lo que he podido comprender, para explicarme el problema que nos propone Figari en nuestro sur. De una obra así no puede hablarse con detalle en una conferencia. Es seguro que será uno de los escasos manjares de la inteligencia especulativa del país que irá a colmar de placeres a los futuros investigadores de la Facultad de Humanidades.

"Arte, Estética e Ideal". Ensayo filosófico encarado de un nuevo punto de vista por Pedro Figari. Es un volumen de cerca de seiscientas páginas. Posee un plan ordenado, una exposición reflexiva y bien sistematizada, un lenguaje denso, firme, límpido, propio de un pensamiento desciplinado por la lógica y el sentido superior expositivo que caracteriza a los grandes tratadistas. Tiene un estilo sereno, equilibrado, continuado, con momentos de severa belleza literaria y sólidas argumentaciones y bien colocadas alusiones y citas. Alguien me observa que Figari pudo haber practicado esto en sus alegatos jurídicos, o que

lo aprendió de los tratadistas de las leyes, con algo de la pesadez argumentativa de los romanos. Es posible; pero también por allí circula el sabio especular sostenido de los tratadistas filosóficos. En esto, es más bien moderno; no luce resplandores clásicos ni cargazón humanista. No es del pasado; es, cuando más, del siglo XVIII, como los enciclopedistas, o recuerda también a los ensayistas ingleses del siglo XIX.

No tiene aticismo, luminosidad, musicalidad, ni dentro del linaje de los griegos se complace en colocarse; más bien hace pensar en los espléndidos latinos; se expresa con afán analítico, para probar, convencer, adoctrinar, por medio de razonamientos sólidamente encadenados. Con toda seguridad es una obra que le costó vigilias y lecturas y correcciones. La versión francesa de 1926, luce un nuevo título: se trataría de un Ensayo de filosofía biológica, (añadidura discutible por la pobre definición que involucra) y lleva el prólogo muy bien documentado de Roustan. El libro ostenta una dedicatoria: "A la realidad, mi más alto homenaje". Fijémonos en la antítesis. Si él hubiera dedicado su pintura a los tiempos seguramente lo hubiera hecho: "Al Ensueño", "Al Color", "A la idealización del recuerdo". Se abre con un breve prefacio y se entra en el caudal del texto con tres grandes partes: El Arte, La Estética, El Ideal, divididos en numerosos capítulos, como si tuviera presente el plan dialéctico en tríadas de Hegel.

Aquí está todo el formidable andamiaje del pensamiento figariano, el que habría de desarrollar en

sucesivas conferencias. Termina el libro con una significativa nómina de obras consultadas que indican preferencias indudables. Allí están los principales científicos, biólogos y físicos, al lado de filósofos y críticos de arte: son cincuenta autores, número justo, desde Haeckel y Le Dantec a Ribot, Renán, Nietzsche, Poincaré, Emerson y Bergson. Este conjunto es profundamente guiador del espíritu de la obra· confirma a posteriori lo dicho: la seriedad de la formación cultural de Figari, la perfecta adecuación con el viento espiritual que agitó sus días de acción diversa y sus noches de arduas reflexiones.

SOBRE JOSE ENRIQUE RODO

I

Durante muchos años consideraron los admiradores y críticos de José Enrique Rodó, que éste era fuera de toda duda un excepcional estilista, un noble esteta, un escritor sin rivales en América. Su nombre, vinculado al de Darío, abría la luminosidad del modernismo. Se alababa la perfección y nitidez de su estilo, la serenidad escultórica de su expresión literaria, el influjo majestuoso de su discurso por momentos elocuente, y en múltiples instancias dotado de gracia y elegancia. Sobre la personalidad de un escritor así, en el sentido clásico y humanista, conciliándose con la flexibilidad del modernismo, se establecía la aureola consagrada de Rodó, que sirvió

para erigirlo en el centro de la problemática del pensamiento americano; para esa inmovilización del gran escritor se constituyó una eminencia justamente laudatoria. Después, cuando ocurrió la transformación de las ideas y de la historia, como resultancia de las dos guerras mundiales, con el auge de los conflictos sociales, las turbulencias de las tragedias humanas más pavorosas de la historia, y de las crisis y violencias repetidas, que atormentaron a los hombres, los escritores y las masas, aquellos caracteres sirvieron de base para criticar acerbamente lo que impropiamente se llamó el aristocratismo de Rodó. Se le consideró como un escritor representativo de una sociedad económica privilegiada, que no vibró lo suficiente ante la vida, el dolor y la miseria del hombre americano. Desde las costas del Pacífico, en donde el problema indígena constituye un elemento fundamental para toda consideración política o social, hasta las jóvenes generaciones universitarias de los otros países, se levantaron desconfianzas y reservas frente a lo que se llamó el Arielismo, el idealismo sin contacto con lo real, la artificialidad contra la naturaleza, el alejamiento del pensador sobre el sombrío panorama de la América Latina. La consecuencia inmediata de toda esta actitud revisionista en la estimación de nuestro compatriota, fue que se dejó de lado, y en el fondo, como un logro artístico insuperable de hermosura y serenidad, al artista, al ensayista y evocador de un neo helenismo ejemplar. Se le reconoció la importancia como tal, la indudable perfección dentro del lenguaje castellano, en el dominio mis-

terioso de lo artístico, o de lo estéticamente expresable. Pero se criticó al *pensador,* como se decía. No se estuvo entonces desacertado pues, al establecerse la separación enunciada: el artista por un lado y el pensador por otro. Rodó pasaba a ser uno de los pensadores del idioma y de la conciencia continental; se anunció ya en Ariel, se confirmó en los "Motivos de Proteo" y en sus ensayos y biografías. Y lo que no satisfacía a las nuevas generaciones era precisamente esta adjudicación discriminatoria y primordial de *pensador.* Al canonizarlo así, entraba en el universo borroso y solemne de los pensadores americanos, quienes además de sus obras escritas, tenían como correlato histórico, la acción política sobre sus respectivos países: la repercusión educativa y conductora, sus conclusiones, en la urdimbre social que lo rodeó en su pasaje por el mundo. Rodó pasaba a alternar, por ejemplo, en la categoría de los *pensadores,* con Sarmiento o con Montalvo o con Martí.

Una generación de preparación intelectual más severa y bien documentada, menos admirativa y elogiante, aceptó esta dualidad sustitutiva y así establecióse, después de un examen bien dirigido, determinándose que se trataba de un artista y de un pensador a la vez.

Desde ese momento Rodó quedó por algún tiempo considerado para su bien o para su mal, dentro de la categoría de los pensadores, otorgándosele a su obra proyecciones pragmáticas. Esto último sirvió para

intentar hacer palidecer su figura, y fue corriente que se oyera decir por ahí: como artista lo admiramos; no tiene rival en su época y en su idioma Como pensador no lo aceptamos por tales o cuales razones; éstas variaban mucho desde los distintos grupos sociales, religiosos o políticos. En el fondo es posible que los fanatismos y los irracionalismos abusasen de las perspectivas a priori que utilizaban para juzgar a Rodó.

Pero fue así, y a medida que transcurrieron los años y nuevos conflictos y problemas se plantearon, como oleajes que se encrespaban bajo los vientos ciclópeos en los poemas homéricos, entre el movimiento cíclico del pensamiento o en la palpitación de lo vital, de lo humano, de lo socialmente corregible, nuevas reservas y contraposiciones se le harían... ¿Pero, eso mismo, no constituirá al fin una prueba de la vigencia, la persistencia, la potencialidad, la actualidad de su obra? ¿Una de las formas más sorprendentes de la autenticidad de un pensador, no radicará ahí, en esa beligerancia renovada sin cesar, con encono o con ponderación, que le ofrecen las generaciones? ¿Esa virtud de suscitar los problemas no es el signo de lo que ocurre en ciertos pensadores, del linaje de Heráclito hasta Nietzsche, autores que a primera vista nada tendrían que ver con Rodó?

II

Hace algún tiempo dejé escrito esto al preseleccionar el llamado pensamiento vivo del autor: "Hay un Rodó que el tiempo va destruyendo, hay un Rodó

fijado o que permanece inalterable como las figuras ya inmutables de las consagraciones universitarias; hay, por fin, un Rodó que va continuamente viviendo, rehaciéndose, creándose a través de una energía inagotable del espíritu y la belleza".

A esta última forma de existir es a la que preferiría dedicarle mi atención ahora. Simultáneamente con el encumbramiento de Rodó entre los pensadores de nuestro tiempo se fue perfilando una fisonomía realmente inesperada para muchos. Ello se debió preferentemente gracias a este libro cuyo cincuentenario conmemoramos ahora. En el resto de la obra, existen fragmentos que conducen a la misma trayectoria final, pero los "Motivos de Proteo", considerados en su situación de época, en la universalidad de sus problemas, en la acentuación de los enigmas de la vida consciente, en la riqueza analítica tan penetrante, pasó a ser valorizada como una obra filosófica, en el más clásico sentido. En esa apreciación podría ya afirmarse que para mejor discriminar debe ser considerada totalmente aparte del resto de la producción de Rodó. En un sentido riguroso, no tendría nada que ver con los otros trabajos, es de una unidad centralizada e independiente y se coloca ante la historia de las ideas como un ensayo de filosofía, que concuerda con los movimientos posteriores a 1920 y con los contemporáneos de William James y Bergson. El bergsonismo en América ya se conocía en la época de Rodó, pero su maduración fue posterior. Nuestro autor coincidió con la filosofía de la movi-

lidad, de la intuición pura, de la transición y de lo fluyente que amplían y superan el panorama filosófico del siglo XX Los temas de la conciencia personal, las motivaciones sobre el yo vocacional, las oscilaciones de lo fluyente del tiempo psicológico y de lo inconsciente, como actividad secreta y propulsora, la investigación sobre la creación científica y artística, todos los preámbulos de la metafísica que habría de imponerse después, fueron misteriosamente meditados por Jose Enrique Rodó en esta obra

Los últimos comentarios sobre las ideas filosoficas en América Latina coinciden en considerar la *novedad* del pensamiento de Rodó y la anticipación de sus intuiciones sobre la vida psicológica y las vivencias El hecho es singularmente raro, casi inesperado, la explicación podria intentarse en el estudio más minucioso de las relaciones intelectuales de Rodó con las obras fundamentales de Bergson, asi también en el análisis del carácter solitario, huraño, introvertido del pensador uruguayo Paradojalmente aquel autor que fue considerado al principio como una proyección derivada de las ideas de Montaigne, de Renán y Guyau, resulto al final un conocedor o un adivinador de la fecundidad metafísica del bergsonismo Conjuntamente con esta colocación que concordaba con la noción de una conciencia perpetuamente móvil, en un devenir constante y armonioso, en una serie de sustituciones temporales irreversibles, confirmadas por la filosofía posterior de la ontologia de lo temporal, el símbolo elegido, de

procedencia helenica, el Proteo, especie de servidor secundario y oscuro que cuidaba los rebaños de focas de Poseidon, pasó a ser una encarnación mítica y brillante del hombre irguiendo su permanencia directriz por encima del devenir heraclitano Porque Proteo adquirio relieve en la consideración de la cultura contemporánea de América gracias a Rodo Antes de el era una figura opaca y turbia que sólo servía para comprender algo de las transformaciones vitales que imitan la turbulencia del océano Rodó lo recreó, infundiéndole la escultura de una potencialidad definida e iluminándolo con la inteligencia y la belleza Desde entonces su transfiguración adquirió vigencia de símbolo, más allá del plano no previsto en las consideraciones de los autores clásicos

Para mayor prestigio, y al mismo tiempo para coronar la grandeza de esta obra, su autor la enaltecio, con la inclusion, de tiempo en tiempo, de las parábolas, en cuya estructura se unieron las procedencias biblicas, orientales y platónicas Las parábolas en Proteo elevarán su arquitectura espiritual, sirviendo simultáneamente a dos grandes fines uno literario y artístico en si, por su poderio evocador y narrativo, y otro filosófico por sugerencia o alusión o por su oportunas aproximaciones al pensamiento puro

III

Uno de los críticos más certeros de nuestra América, Pedro Henríquez Ureña, comentó inmediata-

mente de la aparicion del libro de Rodo, esta vinculacion filosófica que en él se revelaba Ya en 1910, dijo lo siguiente en el Ateneo de la juventud de México "La grande originalidad de Rodo está en haber enlazado el principio cosmológico de la *evolución creadora* con el ideal de una norma de acción para la vida Puesto que vivimos transformándonos, y no podemos evitarlo, es un deber vigilar nuestra transformación constante, dirigirla y orientarla"

Dios, hombre, mundo , los temas eternos y variables de la filosofía preocuparon a Rodó Ya lo hizo notar hace poco Albarrán Puente, en su conocido trabajo, la tesis doctoral que presentó en la Universidad de Madrid En esa obra se amplía y complementa la ubicación señalada por Henríquez Ureña y Gaos, y se extiende a toda la obra de Rodó, la búsqueda del sentido filosófico Paréceme que, por ahora, es suficiente centralizar y concentrar ese tema, en los "Motivos de Proteo", porque allí es donde encuentra su mas profunda y hermosa expresividad Ocurre algo así como con el Discurso del Metodo cartesiano, y la Evolucion Creadora de Bergson, que son en similar sentido, la expresión más autentica de las ideas centrales en dos grandes sistemas conocidos

No se desdeña, es claro, el bello e incitante buscar en toda la obra restante, materiales significativos, pero Rodó fue un escritor que para desorientarnos más, escribió profusamente sobre los más diversos

temas, en su corta existencia, uniendo fecundidad y multiplicidad con eso que al fin se logra raras veces perfección formal, límite, labor de artífice, preciosismo y humanidad, armonización de los contrarios formales de la expresión pensante y verbal

La metafísica de Occidente, muchos años más tarde, iba a orientarse por la vía entreabierta de esa evolución creadora, cuya enunciación se encarna en la renovadora especulación bergsoniana, hacia una metafísica del tiempo, que culmina en 'El Ser y el Tiempo' de Heidegger Y lo sorprendente es que esta dimensión tan profunda de la ontología de nuestra época, haya contado entre los precursores del movimiento, con la intervención de la filosofía de la personalidad y de la conciencia móvil, que impulsa en el fondo la temática de nuestro pensador, el cual no tenía por que vislumbrar, seguir o aceptar las proyecciones futuras del movimiento, sino que solamente lo enunció, lo utilizó, lo intuyó en su propia conciencia y se sirvió de el para constituir una obra de carácter estético y moral, de trascendentes proyecciones para la superación del humanismo, por medio de un idealismo trascendente de la acción y de la conducta

Nada más que esa coincidencia, esa novedad dentro del positivismo crepuscular en que se formó, son suficientes para que reconozcamos en Rodo una categoría filosófica de validez y permanencia

Todos recordarán fragmentos célebres que integran el transcurrir del pensamiento de "Motivos de Pro-

teo" "El tiempo es el sumo innovador Su potestad, bajo la cual cabe todo lo creado, se ejerce de manera tan segura y continua sobre las almas y sobre las cosas Cada pensamiento de tu mente, cada movimiento de tu sensibilidad, cada determinación de tu albedrío, y aún más cada instante de la aparente tregua de indiferencia o de sueño, con que se interrumpe el proceso de tu actividad consciente, pero no en el de aquella otra que se desenvuelve en ti sin participación de tu voluntad y sin conocimiento de ti mismo son un impulso más en el sentido de una modificación, cuyos pasos acumulados producen esas transformaciones visibles de edad en edad de decenio en decenio mudas de alma, que sorprenden acaso a quien no ha tenido ante los ojos el gradual desenvolvimiento de una vida, como sorprende al viajero que torna, tras larga ausencia, a la patria, ver las cabezas blancas de aquellos que dejo en la mocedad" *(Motivos de Proteo 12)*

Con un deliberado propósito, no trataré de proseguir esta extraña circunstancia que favorece en grado superlativo, a la personalidad de Rodo, al encontrar en él anunciada y con toda seguridad sin proponérselo, y dirigida hacia otros motivos y finalidades, la importantísima primacia de lo temporal en lo consciente, en lo creado, en lo espiritual en grado ontológico, y en lo religioso todo lo que impregna secretamente la urdimbre de su pensamiento en "Motivos de Proteo"

Sería una tarea enojosa y al mismo tiempo prematura, el hacer aparecer a Rodó, entre los precursores de las tendencias vigentes en la filosofía de nuestros días. Máxime que tal vez la pretensión tendría que fundamentarse en un sentido de precisiones y justificaciones, que darían lugar a mayores estudios. Pero lo indudable es que "Motivos de Proteo", libro que apareció en 1909, en una época de agnosticismo, de superficialidad filosófica, de idealismo estetico complicado con un ámbito social y cultural que iba a sufrir conmociones imprevisibles, se mantiene en perpetua actualidad en nuestros días, renovándose y afirmandose, no sólo por las virtudes y méritos que se le reconoció de inmediato, sino más bien como portador de un mensaje original y secreto que le confiere una trascendencia insospechada y le aseguran una dimensión en el tiempo de las ideas, que no se presumía cuando empezó a circular por América y España. Y esto nos hace volver al tema de las metamorfosis del pensamiento y del estilo de Rodó. Si el pensador político y social, el removedor de ideas, el renovador de las esperanzas de los hombres de su tiempo en lo que éste debió tener de pragmático y aplicable a los problemas del continente, sufre desmedro y se empalidece, en cambio el filósofo y moralista que ahonda en la universalidad de lo humano, en la misma esencia de lo espiritual del hombre manumitido de su tiempo y de su necesidad, se afirma, se revela, se amplía y se constituye en una de las mayores aportaciones especulativas sobre los temas vivenciales del alma.

IV

En 1945, el pensador español José Gaos, radicado en Mexico, publicó una obra, "El Pensamiento de Lengua Española", obra importantísima que estudia conjuntamente, como constituyendo una unidad histórica y racial, todo lo que se destaca como característica de lo filosófico en España y América Allí encontramos por primera vez una valoración de Rodo tomándolo en su aspecto filosófico, y abriéndole al pensador nuestro, una colocación entre los que más han contribuido a la expresion de las ideas centrales de la filosofia en nuestro idioma Consideramos que la estimativa del pensar rodoniano hecha por Gaos, constituye un acontecimiento fundamental dentro de la posteridad crítica de aquel autor

A primera vista, lo novedoso de Gaos es considerar a Rodó puramente como teorizante, pensador o filosofo Y ya se establece de inmediato una categoría valorante que llamaría poderosamente la atención Es encontrar que Unamuno y Rodó, han producido las "obras de las más altas del entero pensamiento hispano americano contemporáneo" Las cumbres de dos de sus *nombres centrales* son Los "Motivos de Proteo" y "Del Sentimiento trágico de la Vida", del salmantino

Hasta entonces, no habíamos considerado que estos autores se hallasen en posibilidad de aproximación Lo primero que resalta es el antagonismo personal y hasta trascendental, vida, cultura, temperamento, obra, estilo, todo lo que en ambos perfila su gran-

deza particular, los opone El mismo Unamuno no apreció bien a Rodó, se expresó ante él como si no le interesara su ubicación espiritual ni su ideología Pues bien, para Gaos, de todo el pensamiento de lengua española, las dos obras mayores son las citadas, y hay una vinculación innegable y valiosa entre ellas Realiza después una detallada fundamentación de estas originales aproximaciones entre ambas obras Es indudable, que uno de los méritos de la crítica filosófica, es que siempre se basa en consideraciones de valor auténtico desentrañar, vislumbrar, intuir lo concreto, lo esencial, lo propio de cada sistema, de cada autor, de cada conjunto de ideas o insinuaciones Proyectar una luz aclaradora y unificante sobre la obra múltiple, variada o heterogenea de un pensador y desentrañar su intuicion autentica, o la cosmovision basica, sobre la cual se apoyan los desarrollos y las conclusiones

Esta búsqueda, fue ya proclamada como la única manera de compenetrarse con la intuición central de un sistema metafísico, por parte de Bergson, en su conocida obra sobre el metodo intuitivo Pero sin ceñirse estrictamente a la metodología de Bergson, es indudable que un buen expositor o crítico de las ideas filosoficas termina por realizar una revelación concreta, clara, delimitante y diferencial, de un sistema dado o propuesto

Esta búsqueda de un vértice común a Unamuno y a Rodo para la estimulación de su validez filosófica, requiere las eliminaciones y separaciones, "el

dejar de lado" obras importantes, medios estilísticos y méritos literarios muy considerables En tal orden de eliminaciones, todo Unamuno quedaría representado por dos obras "La Agonía del Cristianismo" y "Del Sentimiento trágico de la vida" Todo Rodó, quedaría circunscrito a su "Motivos de Proteo"

Presumimos lo que pueda tener de limitante y escandaloso el colocar sobre el filo de la navaja del juicio axiológico, una pretensión expuesta con tanta desnudez Pero ¿y si en ciertos instantes fuera necesario proceder así? ¿Y si lo esencial para la posteridad del pensamiento, fuera una fatalizable aproximación de eso? ¿Qué se quiere realizar cuando se acentúa el valor del "Yo pienso, luego existo", cartesiano? Yo le he oído decir, a Vaz Ferreira, que la obra representativa y cumbre de Unamuno fue "Del Sentimiento trágico de la vida", y que la de Rodó, fue los "Motivos de Proteo" Eso, hablando incidentalmente de otras cuestiones, al posar la atención sobre esos nombres Es que en ciertos planos de la valoración superior no hay más remedio que *elegir*, que *preferir*, que *exaltar*, dentro de una estimativa unitaria Desde luego que estamos en el camino de peligrosísimas maneras de pensar Por ejemplo todo lo que escribieron Rodó y Unamuno, antes y después de esas obras, fueron pretextos, rodeos, esbozos, con el fin de que resplandecieran ellas Fijémonos bien, que la posteridad ha realizado ya con poetas, dramaturgos, pintores, novelistas, simplificaciones similares Discutible, y apresurada o no, desde el punto

de vista de la supervivencia de un pensamiento altísimo, es indudable que la validación de Gaos, es digna de ser tenida en cuenta

La otra aproximación que comprueba Gaos entre ambas obras, en apariencia tan divergentes y en autores de raíces humanas tan contrapuestas, es que ambas creaciones parecen "extrañas en absoluto a toda circunstancia concreta, historica, ni estetica, ni politica en acepcion alguna, ambas absolutamente individualistas"

Esta particularidad de no participar de un tiempo reconocible, ni a una nacion o circunstancia dadas, sino de adscribirse ya en el ámbito de una motivación pensante universal, es en nuestro sentir, lo que les otorga calidad filosófica especifica Son dos libros que podrian pertenecer a cualquier gran epoca y atmosfera, y ser comprendidos por estudiosos de cualquier tiempo y cultura Los 'Motivos", añade Gaos, 'son los de la dinamica estructura de la vida del Proteo que es todo, cualquier individuo humano, genérico o general, por ello el libro procede proteico-melódicamente, por motivos tomados a casos y ejemplos parabolicos de todos los paises y edades que no llegan a membrarse en el cuerpo y alma de uno, de ningún humano viviente, que ha de ser históricamente individual"

El carácter confesional del Proteo, de dejarse conducir por la extraordinaria musicalidad de un devenir consciente, cuya intimidad se exhibe y se detalla con toda minuciosidad y sabiduría, ya utilizando los

datos de la propia conciencia que se confiesa, ya aprovechando las personalidades simbólicas que se escoge de la epopeya humana del saber, todo ello, vincula la esencia de la obra con las confesiones de Plotino o San Agustín, o con las mismas meditaciones cartesianas

La madeja interior del hombre eterno, se deshilvana en los miles y miles de hilos del transcurrir temporal, estremeciendose de contenidos conscientes o subconscientes, pero perfectamente arraigados en la naturaleza humana, allí donde las tenues lamparas de las ideas empiezan a iluminarse al contacto con los carbones apenas encendidos de las formas larvarias de lo vital

Pero el artista superdominante que hay en Rodó, en ese mismo instante, cuando planeó el término y el ámbito arquitectónico de sus meditaciones, supo recurrir a las más elegantes y diáfanas expresiones del idioma y coronó su pensar con las parábolas y los cuentos, asociando sabiamente a San Marcos con Platón Tal vez ahi, ya empezó a alejarse de Unamuno Este quiso expresar radicalmente en "Del Sentimiento Trágico", la irrenunciable sed de inmortalidad de la criatura humana La incontenible voluntad de no morir, de repudiar la nada y el no-ser, consagrándose el pensador español, en describir esa entelequia de carne y hueso que descubrio en cada hombre, y que protesta rabiosamente por no-morir "¿Por qué filosofa el hombre?", se pregunta Unamuno "¿Por qué quiero saber de dónde vengo y

adónde va lo que me rodea, y qué significa todo esto?" — "Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente" "Y si no muero ¿que será de mí?, y si muero, ya nada tiene sentido" El pensamiento de Rodo se alejo de estas interrogaciones últimas, salvándose precisamente con la comprobacion de aquel universal concierto de la actividad creadora del espíritu, que confirmó precisamente la solución del enigma del existir, sumergiendolo, identificándolo, integrándolo, en el devenir del tiempo y del espiritu, simultáneamente convertidos en la fundamentada justificacion de una actividad infinita, —que todo lo sublima en la gran armonia del Universo, que el hombre y el pensador descubren, más allá de su conciencia individual

V

He realizado un esfuerzo por caracterizar el tema central de ambos libros Un esfuerzo infructuoso, es muy verosímil, pero al mismo tiempo creo que ello no estaría perdido del todo, si en adelante se ahondaran los estudios destinados a conocer mejor la confluencia de esas obras, que son el más elevado relieve del pensamiento de nuestra raza De la misma historia de las ideas filosóficas surge otra cuestion muy importante y que atañe también a la obra de Rodó, "Motivos de Proteo", que estamos analizando al cumplirse el cincuentenario de su publicacion Estrictamente, ¿a qué género literario pertenece?

¿Es una obra que concuerda con las clasificaciones convenidas? Cierta vez Rodo enunció que se trataría de un libro de *moral práctica y filosofía de la vida,* de análisis ideologico, de didáctica, de exposición moral y psicológica, de dialectica, de filosofía moral, de apotegmas ¿Despues de publicado el libro, respondio a los planes de su autor? ¿Se trata de una obra literaria, de estética superior y no sistemática? ¿Se trata, como se pretendio insinuar ahora, de una obra ante todo filosófica? El problema, aunque parezca secundario, es realmente serio por referirse a la obra maestra de un pensador que es un estilista de relevante categoría, la creacion de un espíritu ordenado, clásico, armónico, y que no tiene al parecer ubicación precisa dentro de los órdenes literarios En caso de que sea considerada como una obra de pensamiento, ¿en qué medida los procedimientos usados, se mezclan y clasifican con las reflexiones, con las imaginaciones las narraciones magistrales y bellas, las parábolas, los mitos, con tanta brillantez, colorido y realidad presentados al público? ¿No se ha llegado hasta afirmar que lo perdurable de estos "Motivos" son las parábolas en sí, sin las consecuencias morales, sin las aplicaciones, como ficciones o fábulas de la imaginación y como encanto de la maestría descriptiva? ¿No se han seleccionado en pequeños volúmenes ilustrados las parábolas y cuentos de Rodó, para hacerlos brillar como primores del idioma y de la poesía?

Como se percibe, todas estas antinomias del género literario y de la actividad del arte y el pensamien-

to, se levantan y oscurecen la ilusoria o pretendida claridad del pensador. Esa misma dificultad ¿no tiende más bien a incitar a la posterioridad, a subyugarla, a hacerla tributaria de algún sortilegio o hechizo, que atraiga a los hombres? En alguna medida eso ocurre con muchas obras célebres pero con los "Motivos" ello aparece como una constante atención de los comentaristas. Todavía existe algo más. ¿Y si "Motivos de Proteo", fuera, ahora, a los cincuenta años, una creación de la inteligencia o de la fantasía humanas, que sobrepasa lo que se propuso su autor, lo que creyó su autor que fue, lo que creyeron los contemporáneos y críticos inmediatos? Porque esta es la tentacion incoercible del espíritu que guía estos comentarios. Se trataría de una motivacion hondísima alrededor del tema metafísico de la existencia humana, de la agonia del ser en lo temporal, del naufragio o salvación de la persona dentro o más allá del universo físico. Principalmente, se trataría de eso, y por eso concuerda con la restauracion metafísica de nuestra época... He ahí su gran mérito. Además, sería lo otro, una obra de excelente estilo y de extraordinaria belleza literaria. Las parábolas y leyendas oficiarían de clarificación pensante o moral y al mismo tiempo traerían el encantamiento y el deleite que conducen hacia la belleza sin velos y a la vez enigmática.

Así como con un pequeño proyectil de brillante metal, se puede destruir una muralla o una torre,

con una simple experiencia, con una pregunta, a veces, se puede derrumbar lo que aquí se llama una gran inteligencia

* *

La torpeza artística es el talón de Aquiles, de los que son temidos por inteligentes

* *

Las llamadas ideas brillantes, son las piedras falsas del pensamiento

* *

Sólo en ambientes europeos, puede realizarse la maravillosa inmersión en el silencio, tal como lo hizo Valéry Despues de sus *Métodos* y de los antiguos versos, por los que se deslizaba la arquitectura de heladas nieblas de Mallarmé, el poeta de *Charmes* entró en una renunciación que se creyó definitiva Eso, allá, puede significar el aprendizaje de la gloria Aquí, significaría la muerte Se puede, en Europa, callar por exceso de vigilancia interior Aquí, cuando un autor calla, índice es de que ha dejado de existir, o de que ha cedido a la acción petrificante o deforme de las turbias corrientes del medio americano

El espíritu debe luchar continuamente, aquí, por su defensa Esa actitud vigilante o de beligerancia interior, esa sutil posición militante, es agotadora

* *

Lucha de *l'elan vital,* con la materia Ilíada puramente metafísica, entre dos abstractos paladines

Lucha del artista, del ente genial, del poeta, lucha prestablecida y por lo mismo, ineludible, con todos sus contemporáneos, con el medio externo, con las densas personas, elementos solidificados, al fin, e inertes, que, sin embargo, lo llenan todo, en el espacio y nada en la duración

* *

Aquí, en los momentos de lucidez mental, uno llega a sentir tanto interés por leer la poesía criolla del Río de la Plata, como por conocer la de los albaneses Límites

En cambio, un solo verso de Shelley, de Vigny, son ilimitados ¿Por qué, en música, el problema es muchísimo más claro? Nadie podría preferir, inteligentemente, una música genial a un turbio balbuceo de provinciano Por el lado del sentimiento se puede caer en un momento de debilidad una música de negros, puede presentarse en la conciencia y desalojar a un Dios Una poesía localista y limitada nos oscurece y nos embriaga, sustrayéndonos la *otra*, si nos descuidamos Poesía local, ocurrencias de niños El que no comprenda esto, que lea —lo primero que se me ocurre— el *"Himno de la Belleza Intelectual"* de Shelley, escrito cuando tenía veinticuatro años, en plena niñez, pues este inglés, pasó de la niñez, directamente a la muerte

* *

La pintura permanece en los sentidos La poesía, huye por los sentidos La música huye más

* *

Es real, la instalación y la permanencia de lo plástico en el espíritu, es también real, la fluidez, la no duración de lo místico, de lo poético, que tiende a no permanecer, a huir de nosotros. Nuestra lucha constante consiste en tratar de aprisionar lo que se nos va: música, poesía y eternidad.



Tres maravillas idénticas e igualmente importantes, que han alcanzado la perfección, y que uno aprecia con difícil deleite, hasta el infinito. Uno se deja conducir por ellas, aunque no alcance a comprenderlas del todo: la música de Debussy, la prosa de Bergson, la prosa y la poesía de Valéry.



. Devota y calladamente, con un libro en la mano, como pintaron a Shelley, las crónicas, o sea, paseándose por el deambulatorio de la Catedral de Milán, así, devota y calladamente, he logrado caminar y soñar.



Defínese el pensamiento *autista* de Bleuler como aquel que no tiene un interés pragmático de la vida. El que prescinde de la realidad y se halla en pugna con ella a veces. Por otra parte, *autismo* significa aislamiento de los demás. Parece que es un síntoma grave de locura y así viene etiquetado desde Alemania.

Según eso, autistas serían todos los grandes solitarios, desde Kant, hasta Rousseau y Amiel. El Lago

de Ginebra sería un lugar propicio para el desarrollo de ese síntoma. De ahí, se va a las famosas *personalidades cerradas* de Hoch, el inglés. Como siempre me he inclinado a admirar religiosamente a la soledad y al recogimiento, y a sus nobles sacerdotes, resulta que tengo tendencias hacia el *autismo*. Es curioso y se me vuelve inquietador este descubrimiento ahora. Aquí, es claro (en el caso de los grandes solitarios, autistas puros, como Pascal) hay un grosero error de generalizaciones y observación, al aplicarles a ciertos hombres *cerrados, desinteresados*, por falta completa de materiales interiores, la misma denominación que a los más grandes solitarios que son herméticos por condensación de vida interior.

* *

Suponiendo una atmósfera de razón, el *autismo* sería un vacío que se hubiera producido allí. Lo imagino como esos espacios sin estrellas, *bolsas de carbón* que hay por aquí en el hemisferio austral.

* *

El fuego de la vida no se extingue con nuestra muerte. Continúa su ciclo eterno. En los carbones humeantes de nuestros huesos los gusanos encuentran la luz para sus lamparillas.

* *

Todo gran poeta *parece venir directamente de los antiguos*, como dice Hamelin refiriéndose a Descartes.

* *

Que el fuego que se oculta en lo mas hondo de ti mismo, se deje ver solo en los actos mas culminantes y puros, como hace el fuego del centro de la tierra, que busca para revelarse ciertas cumbres heladas

* *

Siempre la salvación está en irnos, sea uno religioso o no

* *

En lo único que pueden identificarse y confundirse poesía y naturaleza, es en que ambas eliminan cruelmente a los que no se someten a sus eternas leyes

* *

Entre estilo y forma existe la misma remota distancia que entre concepto y vocablo



* *

Seis días trabajó Dios al iniciarse el mundo Al septimo descanso Contemplo Ese dia fue el más importante de todos, porque nació la idea de la belleza

* *

Dios trabaja y lucha en todas partes, solo descansa en la contemplación de la belleza

---

SOBRE CARLOS VAZ FERREIRA

En su juventud Vaz Ferreira escribió dos ensayos fundamentales que se conservan intactos en su vitalidad y plenitud de contenidos y resonancias Son los

que integran "Ideas y observaciones", libro de 1905 y se titulan "Ideas sobre la estética evolucionista" y "Contribución al estudio de la percepción métrica"

Despues, desde su Cátedra de Conferencias el problema del Arte lo ha preocupado siempre ideas sobre la crítica, sobre las valoraciones de las generaciones, sobre la música, lo que más ha atraido a Vaz Ferreira Muchísimos psicogramas sobre escritores geniales, ejemplos de paralogismos de doctrinarios en Arte, desde su "Logica Viva" En el "Fermentario" tambien se consagra en numerosas circunstancias al dominio de lo artístico De todo ello saldrian, al considerarse en conjunto esas conferencias de la catedra, esos ensayos y reflexiones, los contornos de una estética dentro de lo concreto y de lo vivo que habrá que reunir y ordenar en el futuro

Las ideas sobre la estética evolucionista contienen una exposición y crítica de la teoría sobre las artes de Spencer —expuestas en sus "Principios de Psicologia" —y la refutación de Guyau— a través del libro "Problemas de la estética contemporánea" Si uno consulta los últimos libros sobre Estetica notará dos detalles previos al respecto Spencer y Guyau han sido como olvidados en lo que respecta al tratamiento de los problemas El olvido se refiere a la utilizacion de sus nombres como signos de valores doctrinarios o para reunir un conjunto de ideas que se analizan con cierta extensión y se contraponen a otras concepciones nuevas o circulantes Pero ha ocurrido algo paradojal si los nombres de Spencer o Guyau han sido como olvidados, en cambio sus

ideas circulan en las exposiciones, lo mismo que sus ejemplos, sus argumentos, sin designárseles procedencia En numerosos autores modernos se repiten ideas de ellos sin mencionarlos, como si pertenecieran al fuero común de los conocimientos incorporados a la cultura o a las direcciones de la crítica

Pero lo fundamental que nos importa es destacar que este documento de la juventud de Vaz Ferreira es el mejor trabajo de crítica interpretativa de Spencer y Guyau que existe Ninguna de las Esteticas modernas que tratan el tema puede ofrecer una exposición tan clarividente y precisa y al mismo tiempo una crítica tan acertada Además, como estilo es una creación magistral y hasta perfecta dentro de lo humano

Es conocida la capacidad excepcional del Vaz Ferreira expositor de grandes doctrinas filosóficas o cientificas Basta citar el Pragmatismo, su Propiedad de la Tierra y su obra cumbre "Los Problemas de la Libertad" Pues bien, ese don extraordinario, en donde se hermanan la penetracion critica y la imparcialidad, la síntesis exacta y la claridad expositiva, el respeto por los elementos originales y la percepción de los paralogismos y exageraciones de los mismos, ya se evidencian en ese valioso trabajo Con el otro ensayo sobre la percepción metrica ocurre algo distinto Pertenece al rango de esos trabajos tan extendidos hoy que se relacionan con la expresión poética, la estilística, la versificación y la misma metrica La filosofia de la expresión verbal en general y de la

literaria Es sabido que esta zona de conocimientos abarca hoy un sector vastísimo dentro de las investigaciones sobre el lenguaje y la poesía Hay doctrinarios, hay escuelas, voluminosos tratados, institutos, congresos

Pues bien, creo que el ensayo sobre la percepcion metrica es de los más definitivos que ha escrito Vaz Ferreira Y que se incorporará a las investigaciones originales de nuestra America del Sur sobre ese problema, el dia en que fatigados de absorber ideas de alemanes, italianos y españoles nuestros investigadores y profesores se impongan la tarea de comprender las indicaciones de un agudisimo espíritu que ha ido a lo mas hondo y delicado de tales temas antes que los demas

Siempre he manifestado mi predileccion por el libro 'Ideas y observaciones' de los veinte y tantos años de Vaz Ferreira Pero me parece que ello se debe en gran parte a este estudio de la percepción métrica

Es claro que para entender algo allí, hay que conocer bien dos cosas por lo menos La psicología de la percepción en general La percepción como objetivación y creencia de una realidad ajena al yo que percibe La percepción concreta del lenguaje escrito u oral La percepción mas restringida del lenguaje poético, escrito o recitado en voz alta La comprension intelectual del sentido que encierra toda poesia asi percibida (sentido oculto, velado, explícito, imaginado, simbolizado, sugerido, etc), y la unidad de dicho sentido con la percepción metrica

propiamente dicha, en donde entran el lenguaje, el ritmo, la rima, las licencias, las figuras métricas clásicas y las incluidas modernamente. Como quien dice los secretos de las estructuras del verso clásico en varios idiomas, y los encantos y peligros del verso libre. Si no se conoce bien psicología y si no se domina la base métrica en que la poesía reposa, y si no se tiene, además, cierto instinto poético, no se podrá avanzar fácilmente en este ensayo tan importante. Siempre lo he leído y recomendado a los especialistas, y siempre vuelvo a admirarlo más, hasta me parece, —perdón por lo aventurado del juicio—, que tal vez ni el mismo autor lo ha considerado en su altísimo valor. Los que han escrito tanto en España y América sobre esos mismos temas, los investigadores de lo gramatical y lo poético, los orgullosos propulsores de la estilística, hasta ahora lo han ignorado o no han percibido su importancia.

Agregaré que, en lo personal, allí empecé a darme cuenta de la profundidad de los problemas de la expresión y comunicaciones de lo poético, a conocer los versos de María Eugenia, de Roberto de las Carreras, y de Vasseur, dentro de mi país, y de Guerra Junqueiro, Hugo y D'Annunzio entre los europeos.

Además, allí se me reveló el incitante asunto métrico-poético de Roberto de las Carreras, al escribir todo su poema "Al Lector" en alejandrinos franceses adaptados al español. También de allí tomó sus argumentaciones imprecisas, mi "Teoría de una Forma", aplicada al soneto y que he adoptado de un tiempo a esta parte. Con mucha frecuencia, confirmando lo

problemático en sí que implica la percepción métrica, noto que existen personas que creen que ciertos poemas breves que publico están escritos en versos libres Yo les contesto que no es cierto, que son sonetos, sin la apoyatura del hábito de la percepción visual, pero conservando todas las rigurosas exigencias técnicas de esa forma tan diabólica como divina

Puede afirmarse que el estudio sobre la percepción métrica permanece como un incitante y macizo tesoro aún no revelado Conspiran en conjunto para que así ocurra, la tendencia negativista que se concreta en un no reconocer nuestros valores, tan frecuente en los mejores espíritus, que ha acompañado al tratamiento de los mejores trabajos de nuestro gran Vaz Ferreira Esto abriría la perspectiva de otras consideraciones muy serias que no se pueden tratar ahora Con todo, acabo de informarme que en el último número de "Cuadernos Americanos" (Setiembre-Octubre de 1952), el escritor Jose Antonio Portuondo al tratar en un ensayo la crisis de la crítica literaria hispanoamericana, menciona el ensayo sobre la percepción metrica, empleando los siguientes términos

"En 1905 el uruguayo Carlos Vaz Ferreira publicó por primera vez su "Ensayo sobre la percepción métrica", en el cual, partiendo de la teoria de la percepción expuesta por William James, sentaba una serie de principios fundamentales para la comprensión del fenómeno poetico Pues bien, en 1951, el crítico norteamericano Ivor Winters, ha dado a cono-

cer su ensayo "La lectura audible de la poesía", en el cual, con insuficiente criterio formalista, trata de aproximarse a algunos problemas planteados y resueltos ya por el pensador uruguayo, sobre base estrictamente científica, hace cuarenta y seis años".

En el mismo trabajo de Portuondo se anota otra circunstancia relacionada con Vaz Ferreira, y, en general, aplicable a los mayores pensadores suramericanos Se refiere a los estudios sobre "El Pragmatismo", que el uruguayo hizo conocer en 1908 y que no han sido superados hasta el presente en lo escrito en lengua española sobre la filosofía de James y los pragmatistas La alusión es la siguiente "Si don Carlos Vaz Ferreira puede leer en su lengua a William James y aprovechar sus doctrinas, y en cambio James no pudo acusar recibo del libro que le enviara, devotamente dedicado, el filósofo uruguayo, por no saber español, la limitación no está de parte de Vaz, sino de James" Si de esas obras se pasa ahora a una consideración mas general, creo que en estas circunstancias debe aludirse a la obra de Vaz Ferreira como escritor propiamente dicho, desde el punto de vista de su expresión espiritual en una lengua dada, de su acento personal, de su estilo

El estilo filosófico en castellano no se halla bien definido y, si algo ha ocurrido en los últimos tiempos, ha sido su dispersión y confusión dentro de los estilos literarios que ejercen mayor influencia En Sud America, Vaz Ferreira es uno de los escasísimos pensadores capaces de ofrecer estilo filosófico puro,

en el sentido que se exige en otros idiomas para la expresión de las ideas centrales de la Filosofía

La culminación del estilo filosófico en Vaz Ferreira se alcanza en el tratado sobre "Los Problemas de la Libertad", la obra más densa y rigurosa que escribió y que revela un lenguaje matemático similar al usado por Espinosa en su Etica, obra dificilísima de seguir si no se hace el ejercicio previo de una concentración superior En ese orden de comunicación abstracta de ideas no hay ejemplo en nuestro idioma de un estilo más diferenciado y característico dentro de la expresión filosófica Es sabido que los pensadores españoles no cultivan este genero de estilo Generalmente se caracterizan por la belleza expresiva, la riqueza verbal y la cautivadora oratoria Modernamente, la prosa de Unamuno y de Ortega, en dos situaciones contrapuestas hacen transparentar demasiado lo individual, el vigor humano, la vitalidad poderosa, la maestría estilística

"Los Problemas de la Libertad' todo lo contrario llevan el tema al plano hermetico de lo inteligible parcial o totalmente, en la severidad del pensamiento lógico sin adornos, manejando lo abstracto en su transparencia y su oscuridad expresivas y apoyándose en simbolos esquematicos que encadenan toda propensión hacia la liberación imaginativa En tal sentido, el castellano ha alcanzado una altura que difícilmente podrá ser seguida o superada Sin un poder muy grande de concentración y de agudeza de espiritu no se puede penetrar en los detalles de esa obra

Igualmente se hallan escritas las ampliaciones y adaptaciones a los últimos descubrimientos científicos dentro del mismo problema, que publicó Vaz Ferreira después y que figuran en la Revista Nacional y en la de la Facultad de Humanidades y Ciencias Se deben considerar en el mismo plano los ensayos "Trascendentalizaciones matemáticas ilegítimas", "Cuál es el signo moral de la inquietud humana" y fragmentos del "Fermentario" El hecho de haber logrado un estilo de ese tipo es para el pensamiento de América tan trascendente como la posesión del estilo de Rodó, Montalvo y Martí Esto llamaría nuestra atención hacia una cuestión relacionada con nuestra capacidad para la comunicabilidad de la especulación filosófica No la hemos alcanzado aun nada más que en ciertos ejemplos excepcionales como el de Vaz Ferreira

Lo demás suele ser transposición del lenguaje pseudo científico por carencia de expresion pensante, es lo que hacen hombres de ciencia cuando se ponen a filosofar O suele ser, como decía el poeta, literatura, aunque muy elevada, con los venerables ejemplos que provienen descendiendo desde Platón hasta Bergson En cambio, Leibnitz o Kant hacen un llamado a ciertos heroísmos de la concentración intelectual Kant en su "Crítica de la razón pura" y Vaz Ferreira en las obras citadas, son ejemplos

Pero el ministerio docente y la comunicación con sus auditorios ha conducido a Vaz Ferreira a su otro estilo más conocido y que arrancó a Unamuno estas expresiones "el Profesor de Filosofía de Montevideo,

uno de los hombres de pensamiento filosófico más penetrante, hondo y robusto que yo conozca" Unamuno se refería a "Moral para Intelectuales", libro que puede considerarse accesible al hombre culto en general Lo mismo ocurre con la "Lógica Viva" y "Los problemas Sociales" y "Feminismo" Aquí se trata de la organización de un talento original, con exposiciones claras y coherentes, de largo aliento, como los tratadistas del siglo XVIII y los ensayistas franceses del siglo XIX

Unamuno destacaba las particularidades de este lenguaje, diferenciándolo de las "elucubraciones más agradables, mas amenas o más brillantes, pero en exceso literarias y vagas", que caracterizaban a los pensadores de nuestro idioma Ya sea en el plano en donde se instauran en el lenguaje filosófico de nuestro idioma la gravedad, la firmeza, la concisión, la continuidad lógica y severa, propias de los clasicos, como ser Suárez en la escolastica, la pulcritud idiomática natural del pensamiento sólidamente constituido, ya sea en el desarrollo de las otras formas de comunicación idiomática más accesible, conferencia, tratado, resumen de doctrinas, aforismos, ejemplos e imagenes tomados de la realidad, de la historia y de la ciencia, como Bergson, Vaz Ferreira manifestó una capacidad extraordinaria para impregnarse de lo esencial del pensamiento científico de su tiempo, en sus mejores y frecuentes momentos Siempre en Vaz Ferreira domina el espectáculo de un gran estilista Sus formas expresivas se destacan aun más cuando las vemos alternar con esas severísimas antologías

ejemplares de prosistas y pensadores en idioma castellano que se han publicado en Méjico y Estados Unidos en las cuales penetra sólo acompañado por fragmentos de nuestro José Enrique Rodó Habría, por fin, el estilo que culmina en el "Fermentario" y en otros libros o conferencias o psicogramas o psiqueos tan importantes y valiosos como delicados y profundos, a veces irónicos, que lo colocan a la misma altura de lo mejor de Marco Aurelio y Nietzsche, en aquellos ejemplos en que éstos culminan en lo inmortal a través de lo fragmentario

De toda suerte, el estudio del estilo de Vaz Ferreira es un tema de los más importantes para la comprensión de su personalidad y seguramente será objeto de la sagacidad de las estilísticas futuras

* *

Cumple Vaz Ferreira su ciclo en la tierra entre los años 1872 —15 de octubre— y 1958 —3 de enero— Muere, pues, después de una larga e intensa actividad que se mantuvo hasta pocos días antes de su tránsito, sereno y natural, como había sido su vida, y ocupando, a pesar de su ancianidad, el cargo de decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, que de todas las creaciones de orden superior de la cultura que concibió y realizó, fue a la que más le prodigó energía y tiempo, siendo también, entre los tantos problemas que le acuciaron, el que más preocupación, y, ya en los últimos años de su luminosa existencia, le ocasionó

Sus padres fueron Manuel Vaz Ferreira, de origen portugues, y su madre, Belén Ribeiro y Freire, de ascendencia portuguesa y española que contaban con medios de fortuna y que pertenecían a la clase media

Vaz Ferreira estudió en Montevideo, ingresando a enseñanza secundaria en el año 1888, y graduándose de abogado en 1903 En el año 1895 lo encontramos ya como profesor de filosofía, a cuya actividad se dedicaba desde su adolescencia y dos años despues obtuvo por concurso de oposición, la cátedra de filosofía, y publicó su primer libro —1897— Ya en los primeros años de su iniciación, estaba poseído del "fervor de educar", como él mismo expresa en uno de sus libros y de la imprescindible necesidad de comunicación que debía existir entre maestro y alumno

Aquel primer cargo en la enseñanza fue de influencia decisiva en la trayectoria vital y filosofica del crítico y del profesor universitario Vive, así plenamente desde su puesto en comunicación directa con el ambiente, y al par que perfecciona su oficio de maestro y filosofo, se enriquece con las vivencias del mundo circundante

¿Cuáles eran las condiciones espirituales de nuestro país y cuáles las corrientes de pensamiento de la epoca? Desde el siglo XVIII en que comienza a impartirse la enseñanza de la filosofía, no había aparecido una figura que reuniera las condiciones de inteligencia y capacidad de Vaz Ferreira, que se decidiera a dedicarse, independientemente, libre de doctrinas, escuelas y dogmas y también de influencias políticas o de grupos, a la ardua y difícil tarea del filosofar Dos

corrientes antagónicas, opuestas, excluyentes, y que no llegaron nunca a conciliarse, habían dominado, influyendo en la direccion de nuestra enseñanza Estas fuerzas despertaron largas, grandes, acaloradas y tenaces polemicas, que se alimentaban y fortalecian por med o de la prensa o la conferencia Ellas fueron el nio y la hegemonía y se sustentaban en corrientes y escuelas europeas, cuyos orígenes eran ya francés, o anglcsajon Uno y otro habían imperado hasta entonces, y habían dividido la cultura uruguaya, que seguía los vaivenes de los maestros que la impartían positivismo y el espiritualismo, que buscaban el domi- y las preferencias que éstos le imponían En el momento en que Vaz Ferreira se iniciaba, el positivismo había perdido su vigor, y Vaz, con esa intuicion genial de que era poseedor, se propuso liberarse y liberarnos de el, para que alcanzáramos una expresión original Con él, podemos afirmar, se inicia nuestro hacer filosófico con un índice formal y libre, pues a pesar de todas sus lecturas y de sus múltiples conocimientos en las diferentes disciplinas del espíritu de todos los tiempos y lugares, llevaba en sí la fuerza, el impulso que lo llamaban a crear sin perder de vista su medio y las necesidades que de ese mismo medio surgían Libre, pues, de doctrinas escuelas o círculos extranjeros, de el parte, por primera vez, una labor realmente creadora Por ello, su figura llega a ser tan importante para lo nuestro y para todos aquellos que de una u otra manera se interesan por nuestro acervo cultural, como lo es tambien para todo el continente, junto a

los nombres de Korn, Vasconcelos, Varona o Caso o Ingenieros, que pertenecen a países americanos, hasta entonces dependientes de lo extranjero, y que elevaron su voz y trataron de dar consistencia, sentido y valor a sus respectivas naciones con las armas más puras y más altas del pensamiento en acción

Pertenecía Vaz Ferreira a la generación del 900, formada por un grupo compacto de ciudadanos heridos en su sensibilidad más honda por los diversos problemas sociales, políticos, morales y educacionales, y que en nuestra agitada y aún no definida personalidad se sentían acuciados e instados con avidez ontológica a solucionarlos, aclararlos y definirlos Antes que éstos y que el mismo Vaz, otros habían intentado tan laboriosa empresa, pero les faltó la fuerza del rayo que lo atraviesa todo y la voluntad de persistencia junto a la certeza de la verdad que defendían Fue Vaz quien en todos aquellos problemas, presentó en forma primigenia, como necesidad esencial, como inicio, la de sostener un pensamiento propio, y como primera instancia encarar nuestra enseñanza e impartirla, acorde con el instante de esperanzas previsibles, en el devenir de lo nuestro Así inicia su filosofar, con una manera muy original de pensar, sentir y decir, muy diferente del filosofar y pensar de los maestros que lo antecedieron Aquellos eran más bien que filósofos en sí mismos, divulgadores o propagadores de doctrinas de europeos, dedicados a esas disciplinas más bien que creadores o pensadores, y aunque de gran mérito y respeto y con derechos lealmente adquiridos de que se les tenga muy bien en

cuenta, no alcanzaron a dar una fisonomía independiente u original, que el destino y la civilización de aquel instante ya exigían Era hora de razonar y pensar en forma propia, sin olvidar, como expresa el mismo Vaz, "que para atacar doctrinas corrientes en nombre de otras nuevas que se creen verdaderas, se necesita sin duda independencia de criterio y carácter"

Vaz Ferreira comprendió el carácter existencial que debía tener la filosofía y las nuevas directrices que debía tomar, por ello lo consideramos un precursor auténtico de nuestra filosofía, que sus largos sesenta años de magisterio le permitieron desarrollar y ampliar, con prodigalidad inigualada, en actitud permanente de maestro y con rectoría espiritual que, hasta hoy, no ha sido superada

Vida fecunda, muchas veces cercada en forma dramática, por fracasos, diatribas e incomprensiones, que no lograron vencer su fortaleza, debilitar su fe y abandonar la idea propuesta Y en esa lucha, en vigilia de días y horas, fueron concretándose planes de enseñanza, creadas escuelas experimentales, impuesta la exoneración en los exámenes, y junto a esto, nuevos planteos de problemas pedagógicos, conferencias, libros, con aquel sentido fino de comprensión, con aquella intuición, que lo empujaba a enseñar, no a saber problemas, sino a saber de los problemas, y en su afán de hacer usar de la razón, de hacer discurrir al alumno, lo incitaba a usar libremente de ella, para que cada uno, con su esfuerzo, diera sus propias soluciones y se le hicieran presen-

tes, asimismo, sus propias, incitantes y provechosas dudas A vivir libremente en pensamiento y accion iban dirigidos todos sus afanes, que la incomprensión de unos y la torpeza de otros, hizo decir más de una vez presenta problemas, no da soluciones A esto contesta Vaz "Según algunos, enseñar a pensar bien, y por consiguiente a actuar lo mejor posible, examinando las ventajas e inconvenientes de las diversas soluciones, es "enseñar a vacilar"

Era tiranica y agotadora su labor, pero seguía con nuevos replanteos del problema, con nuevos razonamientos y agregando a sus preocupaciones docentes, con cálido acento personal, su intento de organizar mentes de manera que éstas no perdieran el contacto con su medio, ni dejaran inactivo el instrumento pensador Fue su libertad de pensar, la que lo llevó a crear su sistema, no el sistema como se entiende, sino como lo entendio Vaz, "sistemas que comprenden e integran todo", es decir, con una ordenación, con una logica de pensamiento no enclaustrado, sino libre y haciendo todos los caminos de la reflex on con libertad, vivos y actuales, según las necesidades o acontecimientos que van presentándose en el devenir de hombres y hechos

Su pensamiento alerta su intuición sensible, su ordenamiento de aconteceres, son los pilares con los que se acerca a la certeza que sera siempre en el acción acción de hombre con responsabilidad frente a la real dad, a la cual imprimió el acento de su moral inflex ble, pero reflexiva, que le permitió tratar con purificada virtud los múltiples problemas de

su activa existencia Elegir ideas y enlazarlas con su razonamiento lógico y de acuerdo con sus convicciones morales, fue su más alta y sagrada preocupacion vital Junto a ellas, su desvelo por no perder en ningun momento el sentido práctico, concreto y dentro de un humanismo real y posible, verdadero En ningún momento puede decirse que fueron en lo fundamental abstractos y no concretables sus proyectos Allí están sus obras hechas realidad, que, durante años, con una tenaz segura y firme visión defendió, como los parques escolares, y la lucha también ardua y a veces desalentadora para que al fin surgiera la Facultad de Humanidades y Ciencias —1943—, que le llevó treinta largos años

Pero Vaz, desde su hogar de estudioso en Atahualpa, hermoso barrio de Montevideo, tornando a la reflexion de su proyecto, ratificaba esto, rectificaba aquello, leía y releía y volvía en el momento que creía preciso, con tenacidad ejemplar, con su proyecto bajo el brazo, con aquella su timidez desnuda, con su voz débil, con su gesto nervioso, a la lucha y a la espera paciente de quien cree y sabe que no está equivocado porque está guiado de "ciertos sentimientos buenos en si y eficaces para el bien", como dice en su *Fermentario* Y así fueron surgiendo informes y proyectos, demostrables al fin, y que admitiendo correcciones, modificaciones nuevos planteamientos o nuevas meditaciones, pocas veces llevaron el camino de la supresión

Al iniciar su oficio de filósofo, ya se había propuesto también renunciar a fórmulas consagradas y a

soluciones ya hechas, sosteniendo y afirmando que el saber problemático no puede tener fronteras y que, su estado permanente ha de ser "fermentario" y que el problema debe estar en el mismo ser, en su misma sustancia en el existir de cada uno, con la libertad de cada uno Libertad fue su norma en el aspecto real, social y político Libertad en todos sus temas, ya sean los de lógica, psicología, estetica o moral, y libertad su actitud frente al golpe de Estado de 1933, donde retoma con valentía, con palabra serena y medular su tema "Sobre la libertad" La democracia y la libertad son para él, las bases, los fundamentos, los principios esenciales para la conservación y el acrecentamiento valorativo de los pueblos, para un posible futuro mejor, o como el mismo expresara, con ellos estos países nuestros "tendrían el signo del bien"

Vaz Ferreira realizó su empresa en beneficio de la comunidad, abarcando todos los órdenes de la sabiduría, pues ya venía dotado del poder misterioso que la inteligencia superior que gobierna el cosmos, hace aparecer en el seno de las razas para sublimarlas por intermedio de esos tipos, que se llaman Sócrates, Platón, Descartes, Kant o Bergson

Jamás un hombre tan bien conformado para el pensamiento puro se entrego con tanto afan al trabajo del pensamiento transmisible, educador, extensivo, en beneficio de sus contemporáneos, de su país, de los dominios culturales de su ámbito y su época.

Su experiencia en los tres grados de nuestra enseñanza primaria, secundaria y superior, fue enorme,

y ocupó en ellos —dignamente— altos cargos, ya como profesor en 1888 y sucesivamente el de catedrático, maestro de conferencias, consejero, decano y rector de la Universidad en 1929 y nuevamente reelegido en los años 1935-38 y 41

Sin tregua fue su ejercer de maestro, constante su preocupacion ante los problemas educacionales y múltiples sus series de argumentos para sus reformas En todas ellas, su iniciativa, su originalidad y su libertad de plantear los problemas —apoyados o combatidos— gravitaron y dieron su acento de honestidad, de tesón y de acción, elevando las categorías culturales de nuestro pais allí donde su voz sencilla, clara y lógica se dejó oír

Es posible que los contemporáneos no hayamos tenido la percepcion clara de esto, pero una comprensión mas seria de sus obras mayores nos revelará que una modalidad excepcionalísima de genialidad filosofica hizo el despliegue delicadisimo de sus alas bien al lado nuestro, al encarnarse y enraizarse, en esa figura tan rara y frágil al parecer, que como una llama corpórea en trance de encenderse o apagarse, de encendernos o arrojarnos ceniza, transitaba a nuestro lado

---

La filosofia, las matemáticas, la música y la poesía, cuando son eternas, arraigan sólo en el seno de las grandes razas puras, en los países de aluvión de pueblos, en las civilizaciones reflejadas, no hay profundidades de espíritu como para sostener esos

árboles. Arboles que necesitan muy hondas capas de cierta tierra vegetal.

* *

Hay sistemas de poesía, equivalentes a los grandes sistemas de filosofía. Hasta puede afirmarse que los poetas deben su inmortalidad, más al sistema que han creado, con sus influencias y sus discípulos, que a su propia obra en sí.

* *

La soledad hay que saber merecerla, la soledad, sí, pero muy bien documentada.

* *

La poesía y la filosofía se parecen porque siempre son de *alguien*. Existe una poesía de Dante, una poesía de Goethe, como una filosofía de Santo Tomás o de Sócrates. No hay poesía ni filosofía de todos —universal e intemporal— como los principios lógicos y las verdades matemáticas.

* *

El dominio de la razón siempre está humanizado, el de la poesía tiende a escapar de la humanización.

* *

Habría que propiciar el aprendizaje de Gongora, durante un tiempo someter a las sensibilidades transparentes y tiernas, a los *vasos no colmados,* al estudio penetrable de la poesía de Góngora y sus procedimientos. Esto podía iniciarse, con la lectura conti-

nua, o por lo menos frecuente, del poeta Un curso de esa clase, una disciplina para poetas, sería utilísimo para resolver el problema Sería el aprendizaje de la claridad

* *

Es muy necesario hacer notar que el intelectualismo es a la inteligencia pura, lo que la retórica es a la poesía

* *

Que el río de tu verso lleve por los siglos, del rostro de la mujer que te ama, algo más de lo que el agua de aquel otro río arrastra cuando ella va a mirarse en él

* *

El poema antiguo procedía como el guerrero de la nave aquea o como el viejo pirata Buscaba almas expuestas al abordaje Llegábase bien cerca y dirigiale un flecherío o andanada potente, que podría ser además, mítica, ordenada y profunda en el clásico y emocional y desorbitada en el romántico, por ejemplo El poema de hoy, procede como el barco moderno No aborda ni se deja abordar Su presencia se anuncia desde muy lejos, de más allá del horizonte, por matematicos y certeros proyectiles

* *

Todo fue y todo volverá a ser otra vez y todo fluye en un ahora sin cesar que parece ser

ALEJANDRO KORN

I

Alejandro Korn fue lo que en un sentido amplio se conoce en nuestra cultura trasplantada de Europa, un gran pensador filosófico. Esto ya establece una categoría y una limitación. Como categoría, su obra está en la culminación de toda una serie de individualidades de destacable valimiento intelectual que se han entregado a la meditación y a la acción en nuestras tierras, precisamente porque esa obra es predominantemente filosófica. Como limitación, establece que ella más bien algo se aproxima, en muchos logros a ese ejemplar excepcionalísimo del pensar humano que es el filósofo. El filósofo en sí, puro, ineludiblemente condenado a ser nada más que un filósofo. Producto del helenismo, es recogido y prohijado por la filosofía occidental y se ha coronado con una aureola tan excepcional como dudosa, que todos conocéis o lamentáis. Posiblemente, Korn mismo no se consideró de tal arriesgada progenie. Su inteligencia, su probidad y su modestia lo iluminaron en esto, librándolo de toda soberbia, y así aceptó con nobleza su colocación en lo pensante, declarándose remoto investigador de la verdad, tributario de una época y de un continente pródigo en promesas, pero no en sistemas originales.

Antes de filosofar, tuvo que actuar, lo que se llamó por los romanos *vivir,* y que puede ser naufragio, como disciplinante de una ciencia práctica, como profesional, como catedrático, dirigente universitario

y político Tuvo que hacer arder su capacidad especulativa en esa hoguera destructora y creadora a la vez, que se llama la acción Tal vez no tuvo tiempo de elegir entre la acción y el pensar, hasta muy tarde de su existencia Aquella se le presentó como una comprometida proeza inevitable e insobornable, y él se entregó a ella guiado por su energía espiritual y su ética Cuando entró en el pensamiento puro, nos dio la impresión de que lo hizo en una forma de sublime liberación y renunciamiento Creo adivinar algo de este esfuerzo, en su declaración inicial del mejor de sus escasos tratados filosóficos "La Libertad Creadora" "No escribo para quienes aún padecen de realismo ingenuo" "Difícil es emanciparse de este error congénito como lo fue el error geocéntrico o la concepción antropomórfica de la divinidad, y lo son aún innumerables prejuicios de los cuales ni siquiera nos damos cuenta, por ser elementos sobreentendidos de nuestro raciocinio"

La lectura de ese ensayo hace años, me desconcertó y me hizo mucho bien En cierto instante, vino en apoyo de un idealismo filosófico que me seducía con sus primeras revelaciones Me seducía estéticamente, ¿por qué no decirlo ahora? Al fin, cerca de nosotros, un pensador y un maestro nos defendía al enaltecer la posición filosófica más combatida en el siglo XIX y en el XX La solución idealista ante el problema de la metafísica del Ser, venía patrocinada tambien por Korn ¿Se arrojó a ella por una propension mental racial, ya que sus antepasados alemanes le ofrecieron luminarias o signos ocultos, y lo libraron

de las corrientes dominantes en la mentalidad finisecular, y lo salvaban de esa incapacidad manifiesta de ciertas inteligencias para concebir, sustentar, manejar ideas, intuir o conceptualizar ideas, madurar ideas, pulir y hacer circular ideas como monedas sacras del raciocinar enuclear ideas de la inmensidad empírica? También podría explicarse el hecho como reacción personal, para salvar su pensamiento puro del raciocinio utilitario o problemático dentro de lo empírico del vivir, enseñando y trabajando El hecho es que Korn, en la "Libertad Creadora", se declaró idealista en metafísica, sostenedor de la libertad del espíritu y creyente en la actividad creadora del pensamiento puro que se expresa en Ideas, nada más que Ideas, a través del proceso histórico

II

Sus obras, en lo que me parece tener relaciones más acentuadas con la gran filosofía, son pocas y no muy extensas "Libertad Creadora", "Concepto de Ciencia", "Esquema Gnoseológico" y "Axiología" El resto me parecen muy respetables sacrificios para la docencia o la militancia Ante él, como ante Vaz Ferreira, no es absurdo formular esta pregunta ¿Y si hubieran *pensado siempre,* no habría sido mejor? Pero en la brevedad de la obra, está la condensación armonizándose con la claridad Se vio libre así de la abundancia expresiva y oscura de los idealistas alemanes glosados por criollos Es un idealista que se apoya en la claridad cartesiana, su reconocimiento de la ciencia y de la ética, también son favorecidos

por el análisis y el juicio dentro del orden lógico más categórico y explicito. No arriesgó, ni fantaseó, ni adoctrinó por medio de la imaginación y el brillo, fue en eso un oficiante magnífico dentro del orden coherente de las loadas ideas claras y distintas.

Tuvo discípulos innumerables. Los mas doctos y ya maestros le han dedicado estudios muy valiosos y se han consagrado a enaltecer su hondura, su magisterio, su grandeza moral, como su obra de extension filosofica. Ven en ellas la realización de una unidad que va a convertirse en una figura con contornos semilegendarios, que perpetúa la tradicional fisonomía de los filósofos. A los cien años de su nacimiento asistimos a estas consagraciones que en la Argentina y en América van cincelando en oscura y tosca y arisca piedra, no exenta de fragilidad, la fisonomia del filósofo emancipandose de nuestra barbarie genésica.

Una circunstancia digna de notarse, es la de que, las dos mentalidades filosóficas más poderosas del Rio de la Plata, Vaz Ferreira y Korn, contemporáneas, cercanas, no se conocieron en vida, se ignoraron olimpicamente. Crearon su obra, ejercieron su magisterio superior, formaron sus adeptos, pero nunca se ofrecieron mutuamente sus meditaciones. Es una circunstancia para meditar como signo nuestro. No obstante, se concentraron ambos en la aclaración y dilucidación de un problema de una constancia trágica en la filosofía y en la historia: el de la Libertad. Tal vez el problema surgió en ambos como una vivencia derivada de las antinomias políticas y socia-

les de la América que vivieron Quizás, pudo ser como una aventura íntima del pensamiento de cada uno Lo cierto es que dentro del foco insular en que se elaboró el filosofar del argentino y del uruguayo, tuvo en ese problema nacimiento, lo mejor de la especulación filosófica de cada uno

III

¿"Los problemas de la Libertad" de Vaz Ferreira, se corresponden en algunos planos con "La Libertad Creadora" de Korn? Es indudable, que la primera de estas obras, aparece como una investigación gnoseológica y analítica muy sutil dentro de la metafísica de los sistemas y de las ciencias, mientras que en Korn se enuncia como un afirmativo discurrir en donde se entra en la filosofía directamente, casi dogmáticamente, y se enlaza la libertad con la naturaleza del espíritu creador Pero estimo que esta diferenciación primaria, teniendo en vista objetivos y desarrollos totalmente distintos, no excluye que en un orden de resultados últimos, en la estimativa de los valores filosóficos más perdurables, las dos obras se asemejan en esa densidad, armonía, plenitud y seguridad con que se desplazan en el núcleo centrado de lo que es la Filosofía en sí misma, en todo tiempo

A esta altura del confrontamiento de los dos filósofos en el problema, no podremos dejar de citar la conclusión final del uruguayo, coincidente con la tesis inicial de Korn "cualquiera que sea la solución que se admita (afirmativa, negativa o de duda), esa solución o actitud espiritual *no afecta el problema*

de la libertad del hombre, de su voluntad y de su personalidad; problema cuya solución es claramente positiva, sin duda alguna, y sin que esa libertad tenga nada de ilusión" Esta actitud afirmativa de Vaz Ferreira aparece culminando el arduo libro de éste, al final de su vida, en los "Apéndices" de la edición de 1956 Nuestro filósofo culminó su cerrada exposición analítica con una afirmación de clásica fórmula filosófica

IV

Una de las características distintivas de Korn, al compararlo con los otros fundadores del pensamiento de estas tierras, y que lo favorece de antemano, es su procedencia germánica uno se considera propicio a otorgarle un conocimiento de gran clase filosófica como base primordial de su obra posterior, en conjunto Se tiende a atribuirle la emanación de una genealogía pensante que se manifestara en él por debajo de las inseguridades de un pensamiento no bien articulado desde sus orígenes, como suele ocurrir en otros autores La ausencia de un titubeo en el modo de filosofar se conjuga con el conocimiento que proporcionan la sangre y las raíces formativas Korn se diferencia de todos los americanos del Sur, en ese punto de partida no se le puede negar en el conjunto de los enfoques, en el orgulloso afirmar inicial de una tesis, en los detalles de su estilo y de su proceso discursivo la existencia de una autocracia mental legítima ¿Hasta qué grado ese patrimonial caudal lo benefició y le sirvió de legitima ventaja

para lo que pensó y resolvió después? Se le ha señalado un conocimiento juvenil de la filosofía de Schopenhauer y de Kant Un idealismo que se constituía ya sobre afinidades temperamentales y ahondamientos directos de aquellos grandes maestros, que le otorga las bases para poder filosofar con soltura y autoridad más tarde Sus obras centrales ya citadas, se completan más allá de esas atmósferas de densidad y severidad, con numerosos ensayos interpretativos breves, sobre filósofos que eligió por amor y admiración metafísica, aun formados en otras epocas y países, como San Agustín, Pascal, Bergson Son medallones cogitantes en donde hace alarde de estilo, de síntesis, de valoración personalísima y arbitraria, pero que no fatigan ni desencantan nunca y que siempre desprenden enseñanzas en cada renovada lectura Si lo atrajo el trabajo de la razón coordinadora de esencias y fundamentos, gustó paladear el ardiente vino de las intuiciones o hacer uso de la sonrisa como un comensal irónico de los banquetes platónicos Esa propensión por los paraísos centrales y marginales de la razón, lo llevó hasta menoscabar el brillo del saber científico, el legítimo, que parecería ser, por paradoja, su propio reino, dada su formación académica y su ejercicio profesional No obstante esto, constantemente gusta manumitirse del cientificismo, del positivismo, del esplendor de la misma ciencia pura, tanto como de la dispersión literaria opuesta, más brillante pero vacía o verbalista, Entre sus ídolos del siglo XIX, Bergson le trasmitió, tanto o más que el lejano Platón, ciertos resplandores y usos ade-

cuados de imágenes bellas y de lujos de estilo, con los cuales se complace en enaltecer sus ensayos. No se puede negar, por fin, que es muy difícil ubicarlo, inmovilizándolo aún dentro de los idealismos de la tradición griega o de la dialéctica germana, lo cual le permite desplazarse, piloto de una obra mas bien breve, con gran holgura, en las claves centrales de un filosofar con cierto donaire autoritario, por predominio de un orgulloso temperamento no bien controlado por las experiencias docentes.

V

Desde luego que la posición en última instancia idealista de Korn no se le presenta como dotada de claridades y evidencias. El desvanecimiento de esa ficción tan directa y que exaspera por su brutal presencia cósmica que se llama mundo externo, gozoso en realismo general, ya sea ingenuo, natural y crítico. Cuando uno consigue disiparlo con la mente como posición o vivencia, nos sumerge en una problemática consecutiva que no cesa nunca. Al cauto y prudente Descartes se le culpa de la suplantación de lo existente objetivo por el espíritu cognoscente con su actividad pensante o con su voluntad infinita, y por la abierta brecha irrumpen los idealismos y yoísmos que han predominado en la filosofía moderna. Tratar esta peripecia puede ser un juego razonante y sujeto a refutaciones de todo rango, de sistemas, de cátedras, hasta de sentido común, en donde es uso corriente involucrar en el descrédito a Berkeley y Kant. Pero lo grave es constituir aquella circunstan-

cia en vivencia, en problema central, en constante preocupación, en ejercicio minucioso de la dirección cognoscitiva del hombre, nutrido a la vez de una filosofía de los antiguos, de una especulación conceptual de los medievales que se ampararon en Aristóteles o de los que después se hincaron de rodillas ante la ciencia y la matemática de Galileo o de Newton Y en alguna forma muy intensa ése es el drama que se expone en Korn, en el oleaje de hondos pensamientos que tienden a estabilizarse, al fin, remedando a Descartes, en algo firme y que aquél denominó la conciencia de la libertad, concibiendo esta no como un testimonio de una experiencia continua entre la duración temporal que en ella fluye, y la exterioridad extensa o espacial que conjuntamente con una materia se le contrapone o la desorienta Korn le otorga una función principalísima a la conciencia, mas aun, resuelve toda seguridad cognoscente en el dato de lo consciente, inaplazable y categórico, que es el signo único, al fin, en que todo lo exterior se torna comprensible y formulable lo real es aquello que la conciencia aprehende y transforma en su propia sustancia A modo de soporte de esta conciencia, reconoce una unidad trascendente, la del yo, la de la personalidad, la de la individualidad dotada de una inmanencia de libertad que se revela en el filósofo como una postulación irrefutable, para sostener todo el andamiaje que parece irse en el tiempo y en la fugacidad del presente lúcido y transitorio a la vez Esta libertad del yo, la libertad de lo espiritual, extranjera y al mismo tiempo oponente

a la materialidad que está frente a frente al conocer como un testigo anónimo, es reconocible en varios sistemas que Korn ahondaría bien, pero en él adopta la fórmula filosófica circulante de Libertad Creadora

Esto ha dado a su pensar una personería que sólo puedo apuntar aquí, y por ella es corriente llamarle el "filósofo de la Libertad Creadora" De ese núcleo pasa a determinar las instancias de esa libertad creatriz Antes conviene destacar la importancia que se descubre en este discurrir, al señalamiento del acto creador ¿Que es el acto creador? ¿Es el acto libre por excelencia? Antes del resultado obtenido que traza una instancia volitiva, una concepción ideal lograble, una realidad dotada de facultades, de causas y relaciones, o en sus maneras más sorprendentes una acción etica o una doctrina política de un estado, o un derecho, o, por fin, una obra de arte o un sistema científico Antes de que todo esto aparezca en su plenitud ¿qué es un acto creador en una conciencia dada? Si no logramos determinarlo en su intimo ser, ¿cómo opera, como se exterioriza? Es, primordialmente, algo que se intuye como una actividad base la libertad que se manifiesta como creación De ahí trasciende a las formas propias de todo lo humano organizado El orden objetivo es un constante oponerse a ese proceso, un obstáculo y un receptáculo a la vez para esa creación que aparece como libre en el umbral de la conciencia iluminada por el conocerse en sí misma, que va a modelarse en una serie de instancias que son servidumbres y grandezas las instancias dentro de la misma con-

ciencia y fuera de ella, las inercias de los instantes muertos y de la memoria, de los sentimientos, por un lado, de la vida por otro, con sus pesados anuncios mayores lo orgánico, lo material en sí, lo económico, lo histórico, lo social, lo conflictual resultante de la falta de armonía con los otros espíritus que a nuestro lado hacen la militancia de sus respectivas libertades creadoras

Me doy cuenta de que estas consideraciones llevarían a pensar en algo que muchas veces aparece como una ironía más alla del pensamiento de los filósofos que creemos interpretar y es que estos sean valiosos e incitantes no por lo que dijeron en un momento dado, sino por las interpretaciones y variaciones que su pensamiento experimentó cuando se los comentó o explicitó Y esta libertad, en cierto modo, fue una particularidad del mismo Korn cuyos estudios y juicios más celebres, están sembrados de aseveraciones tan agudas como discutibles ¿No será también esto una virtud nada deleznable de todo filosofar haciendo uso de la libertad creadora de juzgar? El que se crea libre de pecado, como en la advertencia evangélica, que arroje la *primera piedra*

VI

Me parece concordante con el sentido del instante consciente en que uno se cree libre y creador al mismo tiempo, la adecuación del problema del libre arbitrismo con las instancias primarias del acto poético Lo poetico en sí, en tanto que es reconocible como creador, es la patentización mas eminente del

acto libre. Pero es un acto libre en el elegido, del cual participan secundariamente los mortales en general. El artista, al crear, se siente libre, proclama la ineditez de este acto, conságrase a la prosecución de su instante sublime, y maneja su fantasía como no obedeciendo ni a los dioses, ni a los hombres, ni a las cosas. Todo impulso de libre creación, se orienta con toda seguridad hacia la eliminación del obstáculo que pueda presentar la obra en marcha, en el sentido de su ambiguedad y de los muchos posibles. Se cumple la libertad creándose a sí misma, y creando el ámbito en donde irradiará su acción posible y cercana. Esta conciencia de la creación libre, puede ofrecer opacidades y alteraciones en sus innumerables etapas y resultados. De ahí, que si bien se la considera por parte de los filósofos, en una instancia clara del raciocinio, en la experiencia, habrá que reconocer la existencia de las gradaciones o etapas de la libertad, frente a frente al determinismo. Max Scheler señala que el mundo se presenta como una *gradación de libertad en constante aumento* que se puede describir en lo cultural, con lo cual coincide con Korn en la concepción de la libertad creadora. Si hacemos una transposición a la esfera de lo artístico, esta cualidad constitutiva de la libertad, en el origen, y más aún en las obras terminadas, templos, estatuas, sinfonías y poemas, son otras tantas objetivaciones de una libertad que se ofrece a los hombres con virtudes dadas de creación infinita.

En caso de que la libertad fuera esencialmente creadora, ya se deba a la forma como se ofrece como

dato primordial de la conciencia, o sea tambien, por sus finalidades extrínsecas, y con las etapas de sus operaciones realizándose en lo espiritual, o en lo inanimado de la espacialidad externa, quedaría solucionada la dificultad que desde Descartes y Leibnitz se conoce con el nombre de *libertad de indiferencia* Es sabido que estos filósofos, al principio, la consideraron como "el grado más bajo de la libertad", despues, como una actitud de la voluntad, que no es llevada por el conocimiento de lo que es verdadero o bueno, o que permanece como voluntad perpleja, por una libre contingencia que nos *necesita* en uno u otro sentido, lo cual la transforma en una naturaleza abstracta o matemática, en donde reina una indiferencia de equilibrio Siempre sospeché, que estos raciocinios cautelosos podrían ocultar ciertas transcendencias ilegítimas de las ciencias fisicomatemáticas introducidas secretamente en el problema ontologico de la libertad metafísica Ahora bien, la concepcion de creadora que se le asigna a la libertad como una atribucion propia de su naturaleza espiritual, excluye aquellas dificultades, las supera en todas sus contradicciones, y vence uno de los mas difíciles episodios del tratamiento del problema En la creación, no es concebible la idea de indiferencia o de ambiguedad de los posibles, una iluminación previa se manifiesta en el centro mismo del ímpetu creador, y el artista genial, por un dictado del *saber del no saber*, se orienta hacia la forma artística superior, que quedará agregada al mundo Esta problemática sin fin, que anida en la esfera del conocimiento, en la

zona intermedia de los estados de conciencia y de las representaciones especializadas, atrae y abisma sin cesar a los filósofos

Pero la libertad se pensó siempre, con una serie de atribuciones metafísicas o psicológicas, sin acentuar en ella el aspecto de lo que tuviera en sí misma de acto creador ¿Por qué es creadora la libertad? O en otros términos más concretos ¿qué es la libertad creadora? ¿El concepto de creación, es adecuado o significa una limitación de la concepcion clásica del acto libre, autónomo en sí, creador o no creador, motivado o indiferente?

Enlazar indisolublemente dos términos bien dotados de claridad y límite como los de libertad y creación hasta hacerlos hipostasiarse mutuamente el uno en el otro, para expresar una tercera denominación comprensible para el espíritu, y pensarlos en un acto único, tiene todo el significado de un enriquecimiento del patrimonio de las ideas filosóficas

Pero ello no impide que se introduzca una fisura analítica entre ambos términos, para establecer mejor su connotación respectiva y circulante La creación, considerada como una consecuencia o una proyección de la libertad en el tiempo, confirma el carácter clásico de esta última engendrar conocimientos y actos éticos, intelectuales y estéticos que amplifiquen el escenario alternante de las acciones humanas, de las instituciones políticas y de las formas del pensamiento discursivo, y establecer el poder infinitamente fecundo de los actos libres.

La libertad creadora, que se considera desde ese punto de vista, contiene unas proyecciones tan desmesuradas como las de la imaginación creadora en psicología empirista o de la evolución creadora en la especulación filosófica vitalista de Bergson La libertad, es una constante perspectiva de creaciones autonómicas de origen, que exaltan la condición humana en cualquier dimensión del pensamiento o de la naturaleza Por las proyecciones históricas y la misma transcendencia para las imputaciones y responsabilidades de la conducta del ser consciente, el orden de las jerarquías morales, reivindicó para sí la dilucidación del problema desde los albores de la filosofía griega, hasta la moderna concepción objetiva de los valores Durante épocas ilustres de la aventura o desventura humana, ella incluyó en su problemática el mundo proteiforme de lo religioso, entrelazándose con los misterios de la teología, en el seno mismo de la gracia y de la providencia teológica

La libertad, referida al hombre intemporal, que trasciende del racionalismo del tiempo de Descartes, no acentúa tanto el problema dentro de lo religioso, sino mas bien retornando a la tradición griega, lo identifica con el hombre político de Aristóteles o con el hombre ético de Espinosa En el sentido del primero, constituir la esencia de la libertad en un acto intrínseco de creación, obliga a desarrollar el problema metafísico de la libertad, teniendo en cuenta su escenario mas trágico, el de la política y el de la historia, con la aparición de esas antítesis tan poderosas que se repiten y entrecruzan siempre el

esclavo y el déspota, o en un panorama de generalidades mayores, la esclavitud, la intolerancia, las libertades y las tiranías en los gobiernos y los pueblos

VII

La vinculación de conceptos tan importantes en filosofía, como los de *libertad* y *creación*, paréceme una de las originalidades más fecundas de Korn Estábamos habituados a la problemática de una *libertad* en continua beligerancia con su oposición el determinismo La libertad en sí, en su puridad intuible o en su transcendencia conceptualizada, siempre acompañó el destino del pensamiento y de la personalidad del hombre Para ella, se constituyó un mundo completamente separable de todo lo restante el de la conciencia, el del dinamismo espiritual, el de la esencia metafísica de los seres pensantes, el de la manifestacion absoluta de Dios, ya sea como revelación de la razón, de la voluntad o del amor, que a modo de una fluencia inagotable se proyecta en toda huella humana, ya sea en la religión, en la filosofía o en el arte En ella se estructuró la tesis de todos los posibles, la irresistible fluencia de las indeterminaciones en cualquier sentido, lo cual acompañaba el pasear y el pensar del hombre adánico, diferenciado radicalmente del universo circundante de astros, animales, cosas Para contraponerse a esa proyeccion incontenible de la libertad del yo espiritual, se presentó como una muralla, la existencia de una materialidad extranjera, irrenunciable y cruel, en cuyo seno se alojaron los misterios, los peligros, las deter-

minaciones y causalidades que como fieras astutas, se agazapaban en las grutas inabarcables del espacio y del tiempo

La coexistencia de ambos principios con su centro en la subjetividad y en la exterioridad, respectivamente, originó la proyección dialéctica de los idealismos antiguos y modernos, llegandose a la necesaria exclusión del uno por el otro y que ha de ser libremente desarrollada, y culminada, en la claridad del Apolo del Belvedere, o en los frescos de la Capilla Sixtina Iguales desarrollos, aunque menos concretables en formas magníficas, poseen los procesos de la libertad creadora, en los órdenes de las conquistas eticas, religiosas o científicas de la humanidad, las cuales han brotado misteriosamente del hombre, para proyectarse y reinar en la epopeya de la historia y de la sabiduría

Las consideraciones que se desarrollan en la "Libertad Creadora", y más adelante en la "Axiología", en la parte IX, cuando entra a explicitar las características de los valores estéticos, nos llevaría a creer que así como para Kant la libertad se constituyó en el postulado de toda acción moral, para Korn, la naturaleza creatriz de la libertad se erige en el postulado de la creación artística y del secreto generador de la belleza en el recinto oculto del espíritu

VIII

Korn reunió en el grupo de las valoraciones culturales a lo religioso, etico, lógico y estético que, en su concepción relativista, dentro de lo axiológico,

constituyen la escala de los valores más altos Al considerarlos, el filosofo adquiere el entusiasmo armonioso que caracteriza a todos los que por el camino de la sabiduria se han entregado a meditar sobre la belleza Las reflexiones de Korn no son muy extensas pero son lo suficientemente significativas y hermosas como para evocarlas "En la obra de arte la cultura humana halla su expresión objetiva más perfecta" "La creación estetica transporta el animo a una región donde las antinomias de la existencia se desvanecen en la armonía de la unidad esencial" En cierto modo arrebatado por esta concepción de la belleza, el lenguaje del filosofo expresa una reacción personal elevada pero al mismo tiempo enuncia conceptos que la estetica filosófica recuerda desde las meditaciones de Plotino a Schelling Es sabido que las teorias de los valores, con fundamentos muy heterogéneos, según las escuelas filosóficas, coinciden en reconocer que ellos poseen su vigencia más sólida dentro de lo estético Se puede decir que las características de los valores reconocidos de manera más universal en su modo de presentarse, con la corte de atribuciones circulantes, como ser el darse intuitivamente, el ser bipolares, el ser objetivos y cualitativos en su mostración en su universalidad, se patentizan cuando se entra al dominio de las formas artisticas y a la estimativa de los juicios de gusto Más que la etica y la economía, o la lógica, o la ciencia, la dimensión del universo estético constituye el paraíso natural de los valores Tanto que algunos consideramos que en la problemática de las esteticas

filosóficas, el gran acontecimiento que ha venido a transformar y enriquecer el tratamiento de lo bello, ha sido la doctrina de los valores Toda la terminología que se utiliza para caracterizar los valores en filosofía, ya circulaba en el lenguaje de la estética y en el de los artistas creadores, allí donde se conjugan con todo esplendor las formas, los contenidos, las estructuras, los ritmos, los contrastes y las irrealidades de la fantasía y la sensibilidad, con sus polaridades que abarcan los dominios de lo feo y lo bello, lo trágico y lo cómico, lo real y lo ideal, lo humano y lo sublime

Korn concreta en una expresión antigua y al mismo tiempo reveladora de una adhesion categórica de su inteligencia, conmovida por el dominio de los valores estéticos "Es la Belleza el valor más alto"

No es posible dejar de relacionar las anteriores meditaciones de Korn sobre los valores estéticos con los encendidos capitulos de sus "Apuntes Filosóficos" (X, XI y XII) sobre las hipostasis, los mitos y la mitología, en donde se asiste al enlace del mundo de la belleza con el fenómeno religioso En esta instancia el autor renueva el procedimiento de carácter clásico en la historia de la filosofía, lejos ya del tratamiento positivista o empirista que se contentaba con la descripción de hechos y determinación de leyes, para entrar en sondeos intuitivos y en la raíz comun que siempre se reconoce entre lo religioso y lo artistico, bajo la máscara intermediaria de la mitologia

IX

Otro rasgo admirable del pensamiento de Korn como expresión de su individualidad y de su vida entregada a los quehaceres y responsabilidades de las circunstancias y de su pueblo, es que consiguió expresarse absolutamente incontaminado de toda referencia a los conflictos y luchas y oficios que se vio obligado a desempeñar en determinado país de nuestra América. Empieza a filosofar tardíamente, se complace en ahondar en ciertos problemas centrales de la filosofía, pero en su expresión discursiva no se denuncian las impurezas del vivir. Parecería que la filosofía se realizó en él como una purificación lograda, después de desprenderse de las sombras y las debilidades humanas, en donde debió forzosamente luchar, en el confuso escenario a que fue arrojado por el imperioso deber, la responsabilidad y la necesidad. Cuando filosofa cierra su pasado, aleja de sí el bagaje de su formación cientificista, clausura la puerta de hierro que pudiera recordarle el pasado de su existir difícil y ejemplar y se entrega a la libertad interior de expresar su totalidad espiritual. No hay sino levísimas señales de esa abstracción circulante desde Unamuno, que se ha dado en llamar la presencia del hombre de carne y hueso. En Korn la majestuosidad de pensamiento toma vuelo, se emancipa del tiempo, y se acorda a una música que sólo perciben sus oídos y que proviene de las otras altas esferas. En este sentido se armoniza con la clase de los pensadores griegos y marcha independientemente de todo peso innecesario. Los discí-

pulos y admiradores han reconstruido en torno a su obra pensante, la fisonomía de un personaje lleno de virtudes particulares y cívicas, que forman una noble corporeidad que contiene la trayectoria viviente de su aventura humana Pero en lo que se refiere a sus propios ensayos, tratados, definiciones y meditaciones más elevadas, se muestran incontaminados y puros como si compusieran las distintas etapas de un poema magnífico Otra de las singularidades es que la densidad filosófica y la energía de sus afirmaciones profundas, vienen acompañadas por cualidades rebosantes de bellezas estilísticas y literarias ¿Cómo se logró esa identificacion de los conceptos pensantes con las formas expresivas? ¿Cómo se realizó en él este resalte, esta ruptura, este desdoblamiento radical? ¿Fue el resultado de un don natural de creador artístico que coexistía con el disciplinante del logos, de la verdad y del número, o fue un esfuerzo voluntarioso de emancipación y de renunciamiento, para sublimar una obra filosófica con resplandores de luz apolínea? Confirmaríase esta modalidad excepcional de su temperamento, en muchas instancias, pero lo haremos nada más que con este fragmento de la parte X de su 'Esquema Gnoseológico', que lo confirmará 'Como las siete cuerdas de la lira vibran en ajustada armonía, así tambien, según Pitágoras, los siete planetas, al describir en ritmo aritmético sus órbitas, cantan por la amplitud del cosmos las modulaciones de la armonía universal, imperceptible para nuestros oídos, pero deleite de los dioses inmortales'

X

Se dijo de Korn, y uno lo confirma, que fue en su tiempo y a su modo, una mente metafísica, un espíritu abierto hacia lo religioso y un hombre de vocación artística (Dujovne) Conocemos un atrayente anecdotario que resbala desde las cátedras autoritarias, hasta las conversaciones familiares de los cafés de La Plata. Era una fuente de autoridad humanística, de cordialidad y de sencillez comunicativa Nada de esto le impidió concebir y dejarnos una obra filosófica que inicia una perspectiva en nuestro continente, al lado de otros maestros necesariamente vinculables a él

Yo había considerado en la época que conocí a Korn, que la fatalidad filosófica nuestra, nos llevaba a estas soluciones inevitables

1º Embriaguez en el humo delfico mito, poesía, religiosidad

2º Ahogarse en las ideas platónicas y en los inefables monismos

3º Instalarse en la superficie movediza de la experiencia apenas sostenido por las leyes, las causas y los límites

4º Comprender la objetividad radical de lo existente por medio de la razón inteligible

Korn prefirió, nunca sabremos por que, la aventura del cauteloso ahogamiento en las ideas, con algunas seguridades de tierras firmes, en los modelos platónicos o en los números de Einstein Lo hizo al

principio como una necesaria inclinación de absolutos, hasta que después, pasó por los otros idealismos y experiencias conocidas en la necesidad de conciliarlos con la libertad creadora realizándose en los hechos y los hombres Hay indudablemente una hermosa audacia en su proclamación, como punto teórico de partida, de un idealismo absoluto y radical Y eso fue indudablemente, para mí, un motivo de cautivante preferencia que me permitió compenetrarme con el resto de su obra, con la irradiación de su personalidad como hombre y maestro y de vincularme a la admiración que se le profesa en su país y en América

---

VAZ FERREIRA
Y EL PENSAMIENTO DE NIETZSCHE

I

En reiteradas oportunidades, Vaz Ferreira dedicó al estudio de la obra de Nietzsche series de conferencias desde su Cátedra de la Universidad Durante el año 1920 las reunió en una síntesis de cuatro disertaciones Ahora se van a publicar en Losada por primera vez, después de los cuarenta años transcurridos en que fueron comunicadas dichas meditaciones Integran el conjunto de un libro "Tres filosofos de la vida Nietzsche, James y Unamuno"

Es sabido que Carlos Vaz Ferreira consagraba cursos especiales, entre otros, durante un año por lo

menos de sus conferencias de la Cátedra, a revisar, analizar e interpretar la obra de un gran pensador o de un eminente hombre de ciencia

El texto que se conserva consagrado a Nietzsche, contiene resúmenes de algunas conferencias que, a su vez, condensaban otros cursos anteriores de varias disertaciones que se han perdido, comprobándose que después no volvió sobre el tema en los años sucesivos Es sabido que en 1923, casi enseguida de estudiar a Nietzsche, el filosofo se preocupó en documentarse sobre problemas científicos relacionados con la física cuántica y la teoría de la relatividad de Einstein En 1924 se realizó su encuentro tan comentado con el físico y matemático alemán, y Carlos Vaz Ferreira prosiguió en el ahondamiento de este tema y en sus conexiones con los problemas de la libertad y del indeterminismo

Dedicó pues, sus conferencias definitivas sobre Nietzsche especialmente en el año 1920, deteniéndose a exponer el pensamiento de este filósofo elegido sobre todo en su aspecto moral y sus influencias en la cultura de aquellos años, vinculándolo con apreciaciones sobre la personalidad, la vida y la extensa irradiación e influencia que tuviera el autor alemán

Tal es la perspectiva histórica de estas conferencias, las que, reunidas en un texto conexionado y convertidas en un ensayo único por el mismo Carlos Vaz Ferreira, pronto se publicarán

Conviene advertir que se trata del Nietzsche del año 1920, en el período entre las dos guerras mundiales y en el instante en que los graves acontecimientos

que terminaron por imponer el Tercer Reich alemán, no se habían manifestado en su magnitud y peligrosidad

Ni despues de la segunda guerra mundial, ni teniendo en cuenta las transformaciones germánicas y europeas posteriores a 1940, Carlos Vaz Ferreira volvio directamente sobre el pensamiento de Nietzsche Diríase que lo que deseaba expresar ya lo había realizado, como si el tema no fuera objeto de modificaciones, ni ampliaciones o rectificaciones

El trabajo sobre Nietzsche pues debe ser considerado como el fruto de una intención revisionista de algunas doctrinas del pensador crepuscular de Sils María, pero dentro de una época historica concreta y con las limitaciones de circunstancias y de temática que se han apuntado

Conviene tambien destacar que Vaz Ferreira, en los informes y resumenes anuales que enviaba al Rectorado todos los años menciona que en 1915, ya había dedicado a Nietzsche una serie de conferencias En 1920, volvió a desarrollar el tema, y más tarde en el libro sobre "Cuestiones de Enseñanza", Tomo XIV de Obras Completas, al redactar el capítulo dedicado a defender "El fin fermental en las clases especiales" en Enseñanza Secundaria recurre de nuevo al ejemplo de la obra de Nietzsche y a la conveniencia de ese género de lecturas *penetrables* aunque no totalmente *comprensibles*

Esta serie de hechos concurren a destacar que Nietzsche preocupo vivamente a Vaz durante algunos años, determinando observaciones, y salvedades

hasta llevarlo a los prolegomenos que preparan el texto de las conferencias en torno a Nietzsche, que se publicarán en libro

II

En aquellos años estábamos en la época del mayor florecimiento de la actividad mental y rectora de Vaz Ferreira Coinciden con la culminacion del estado intelectual que propició en él la publicación de sus obras mayores, que ya había iniciado en 1908 y 1910 De modo que el desarrollo del tema de la obra y personalidad de Nietzsche lo atrae en una serie de incitaciones poderosas para tratar a fondo la cuestion Es por eso que esperabamos la edición de la obra, seguros de que pasará a colocarse entre los mejores trabajos críticos e interpretativos de nuestro pensador Otra cuestión es la que emana de la afinidad simpática que siempre se manifestó en Carlos Vaz Ferreira, entre el y los temas, problemas y personalidades que lo atrajeron Así, de un modo primario y lógico se revela una circunstancia que invita a reflexión Nietzsche es de una constitucion espiritual y temperamental completamente opuesta a la de Vaz Ferreira Formula afirmaciones dogmáticas, categóricas, de rechazo o de aceptación sobre los problemas filosóficos, artísticos o morales Carece de modulaciones penetrantes, de tolerancia y comprensión, de delicadeza y simpatía hacia innumerables movimientos espirituales que Vaz Ferreira apreciaba con agudeza y constancia, no exenta de pasión, o admitía y admiraba por su intrínseca nobleza o profundidad

En una abreviación última, resultante de un conocimiento de ambos, son dos temperamentos sin ninguna duda muy opuestos Mucho de la personalidad de Nietzsche tendría que herir a Vaz Ferreira, lo mismo que las concepciones absolutistas sobre la voluntad de vivir y las refutaciones tan radicales que hizo a la moral del Cristianismo y del kantismo Ambos autores son evidentemente, en el plano de lo filosofico doctrinario y de la trayectoria vital, naturalezas muy disímiles

En consecuencia paradójica a Vaz Ferreira lo atrajo, lo encanto, lo sedujo Nietzsche y se propuso purificarlo con detención, amor y hasta con cierta ternura Quiso destacar una modalidad etica y filosofica de Nietzsche, hasta aspirar a crear un Nietzsche vazferreiriano, distinto, más accesible y humano que el modelo que forjaron los admiradores del alemán y del mito de sus mismos detractores, quienes lo condenaban parcialmente, sólo por lo más criticable de sus obras

En la época en que dictó sus cursos Vaz Ferreira —1920—, existían numerosos admiradores de Nietzsche en casi todos los ambitos cultos del mundo En nuestro medio abundaban los nietzscheanos también, y entre ellos superficiales y pedantes, favorecidos por una version infiel y muy divulgada de sus libros que hizo una editorial española (Sempere) Eran literatos, artistas, egocéntricos indefinidos en política, individualistas y excéntricos de conducta Pareceria que Carlos Vaz Ferreira les atribuyo importancia por su extensividad y pensando en ellos y en el mal que

podían hacer, se dedicó a restablecer la personalidad del filósofo alemán, destacando lo que tiene de original, saludable y profunda según sus obras mayores

También existían los adeptos de Nietzsche en planos más serios y respetables los filosóficos doctrinarios que provenían del irracionalismo vitalista, el cual culminaba en la exaltación pragmática de la vida sobre la verdad, y en la imposición de la voluntad de poderío A su lado estaban los escritores y artistas, seducidos por dos acontecimientos la interpretación de los orígenes de la tragedia griega a través de la deslumbrante antítesis creadora entre lo dionisíaco y lo apolíneo El libro más hermoso de la época contemporánea sobre el apogeo y la decadencia del arte griego, titulado "El Origen de la Tragedia", justificaba la admiración y el encantamiento que provocó entonces en los mejores espíritus A esta indudable aureola de genialidad se agregaron otros factores la exaltación en los públicos, de la obra musical y teatral de Ricardo Wagner, y el lirismo trascendente del Zaratustra, conteniendo la resurrección e imposición de un viejo mito persa helenizado en plena época moderna

Con estas tres aportaciones se acrecentaba un Nietzsche cargado de esperanzas para el arte nuevo y se extendía una incitación fecunda para toda exaltación de la individualidad y la creación de los artistas A medida que se imponía en nombre de la belleza, también irradiaba su influencia en perjuicio del Bien y la Verdad, pues conjuntamente se presentaban, en sus libros posteriores, otros caracte-

res que con peligrosidad agresiva condujeron a las ideas del pensador del Superhombre hacia una oscura y peligrosa encrucijada del destino de la humanidad, en lo religioso, lo moral y lo político

Aquéllas y estas circunstancias explican las admiraciones y revisiones de Carlos Vaz Ferreira Es evidente que graves crisis humanas con proyecciones gigantescas estallaron en el centro de Europa y el pensamiento de Nietzsche se constituyó en agente real o teorizante, cargado de monstruosidades que espantaron a los hombres

El hecho es que, después de esa interrupcion de las libertades superiores e inferiores del individuo, apareció en el ambiente europeo otro Nietzsche depurado, atrayente, seductor, pero centrado dentro de las ideas filosóficas nada mas Sin irradiacion en la politica y en la historia, crecio hasta llegar al momento actual en que la valoracion de Nietzsche se realiza más bien en el centro de la especulación pura Puede afirmarse que hoy no existen nietzscheanos, por lo menos en el sentido que tal nombre tuvo en el primer tercio de este siglo

III

Otra de las consecuencias más importantes e imprevistas de Nietzsche fue, —nos parece—, la restauracion del pensamiento pre-socratico entre todas las figuras de filósofos antecesores de la edad clásica y la iluminación de los fragmentos geniales de Heráclito, Demócrito y Pitágoras La luz que proyectó sobre ellos, la afinidad que estableció entre el genio

romántico y la divinidad implícita en los jónicos, renovó las investigaciones sobre aquellos precursores del saber humano Parecen contener esas recreaciones fragmentos del Superhombre adivinado por Nietzsche y se usa en ellas una expresion idiomatica en donde lo mágico, lo poetico y ontológico sē mezclan

La ideologia de la fuerza, la concepcion materialista de las realidades vitales, la irracionalidad dominadora de los impulsos y la transmutación de los valores, encontraban eco simpático principalmente en escritores y poetas de inicios del siglo Tanto Bernard Shaw, como D'Annunzio y Andre Gide transmitían el mensaje del iluminado alemán sintetizable en frases, actitudes y normas de vida

Y hasta en nuestro país se publicó una obra de singular contextura nietzscheana y pulcro aliento de ensayista que conquistó admiradores "La muerte del Cisne", de Reyles, que testimoniará significativas proyecciones o resonancias de esas ideas de la epoca

Los más recientes estudios que aparecieron sobre Nietzsche, como el de Abbagnano, reducen su volumen filosofico a una tentativa de un ateísmo por divinizar lo humano, absurdo sólo abarcable por una personalidad imposible de concretar Gilles Delleuze, en un gran libro reciente —1962— esboza la fisonomía de un presocrático resucitado en Nietzsche, concentrado en una obra semi poetica, de la genealogía de lo trágico en el arte y de la vida en el pensamiento, que intentará proscribir el predominio de Socrates y de Jesucristo para adorar, en un retroceso imposible, pero audaz, a Dionisos y Zaratustra

¿Parecen claros entonces los motivos y propósitos determinantes de esta preocupacion que durante años se manifesto en Vaz Ferreira por la obra, la auténtica personalidad de aquel filósofo? Sólo son posibles presunciones aproximadas. Ya señalamos que nada más antitético que el espíritu del uruguayo frente al pensador embriado del dionisismo. ¿Una afinidad paradojal, entonces? ¿La atracción de los relámpagos intuitivos encendidos para sostener ideas incompatibles con los sentimientos, la etica, la humanidad, la lógica y la misma razón? ¿La necesidad de rectificar un pensamiento frustrado, no en su esencia, sino en sus proyecciones y de evitar los efectos nocivos de un producto mental aureolado de un prestigio inmenso? ¿Un sentimiento de piedad y de cariño por los sufrimientos y los tormentos carnales de una figura simpática y digna de sublimación por sus mejores instantes lucidos y artísticos? ¿Es posible que todo eso impulsara a Vaz Ferreira hacia Nietzsche, su antítesis, asombrado y desconcertado por la negación de una moralidad tolerante y humana y por el mismo misterio de esa inconcebible posición de subordinar la Verdad ante el individualismo y la crueldad?

IV

El trabajo de Vaz incluye la transcripción de numerosos aforismos de Nietzsche, y el análisis detenido de los más sorprendentes. ¿Las fuentes? Siempre se vale de los textos propios del filósofo, elegidos después de estudiosa preocupación selectiva. De los pensadores que en 1920 escribieron sobre Nietzsche

se menciona en el texto, sin entusiasmo, a Faguet, un atenuador y moderador de la genialidad aforística dentro de la equilibrada mediocridad académica de Francia

Después de este autor, se han publicado muchos Nietzsches, y capítulos integrantes de los grandes tratados de filosofía, de moral y de estética o llenado monografías independientes, que contribuyeron a explicitar ideas, influencias y tesis encerradas en la hondura del escritor del "Más allá del Bien y del Mal"

Santayana se detuvo en el como si fuera el resultado del insufrible egotismo alemán y otros lo exaltan sólo en nombre de la hondura filosófica en muy limitados dominios, la doctrina de los valores, la exaltación de los principios vitales, el fervor por el pensamiento movido por la vida, la libertad del espíritu creador, la belleza expresiva de la aforística que renovaba la tradición de la gran filosofía anterior a Sócrates

El Nietzsche de Vaz Ferreira significará pues una perspectiva abierta y decisiva en la valoracion que se está haciendo en nuestra época Esperamos que será un aporte serio y estimable por la confianza que emana del tratamiento en él de un tema de filosofía crítica, a través de un discurrir en donde se concilian la admiración por la obra, la penetrante analítica de las ideas, la sabiduría y la piedad hacia el hombre que se enmascara sin cesar en Nietzsche

El contenido de las conferencias pone de manifiesto las conocidas condiciones de Vaz Ferreira, que evidenció en lo que se refiere a la interpretación de

autores y doctrinas Está en la misma línea de lucidez consciente, de responsabilidad, objetividad armonizada con cierta simpatía comprensiva, agudeza y discriminación para desentrañar en el ovillo de los temas aquellas ideas o conclusiones más importantes y veladas a la observación general Aunque se alude a la totalidad de la obra de Nietzsche, el autor se ha preocupado de aquellas ideas morales, filosóficas, políticas y religiosas en cuyo dominio se ejercieron más las erróneas interpretaciones de los admiradores y detractores

Los fragmentos que cita frecuentemente fueron extraídos de los libros "La Gaya Ciencia", "El Viajero y su Sombra", los libros que él llama aforísticos por oposicion a los otros, que hoy son tan valorizados y que encauzan la colocación de Nietzsche en la filosofia de todos los tiempos y que Vaz Ferreira, consideró como "sistemáticos" Existen referencias breves sobre los libros poéticos o artísticos en su esencia íntima "El origen de la Tragedia" y "Asi hablaba Zaratustra" La reiterada preocupación de Vaz Ferreira parece consistir en restablecer con todo amor y siempre en un sentido de esfuerzo de índole moral, lo que consideraba de más noble, destacable y puro de Nietzsche, desvaneciendo las deformaciones de que el mismo autor era en parte culpable y de aquellos peligrosos efectos que originaba la propagación realizada por los ciegos adeptos Todo el trabajo pues, está dirigido a cumplir un propósito de revisión moral y filosófica y restitución del valor inmenso

de un hombre de los más selectos y nobles de los últimos tiempos.

En la parte en que se estudian o exponen doctrinas o sistemas, uno de los mayores méritos de Vaz Ferreira ha sido siempre la claridad expositiva unida a la agudeza interpretadora y a la imparcialidad más rigurosa Todo guiado por una ética singularmente respetada y por un sentido hiperlógico de que estaba dotado como muy pocos críticos

En el Nietzsche que ahora conocemos, esta norma se reproduce una vez más

V

Podría hasta decirse que el ensayo, —de cierta extensión—, está precedido de una introducción que es como una síntesis de las directivas capitales que piensa desarrollar después

Paso a exponer algunos textos propios que me parecen que resumen la estructura del conjunto Dice Vaz "Nietzsche es tal vez el pensador actualmente más mezclado a nuestro pensamiento Su nombre viene automáticamente a los labios y a la pluma Cuando se hace un libro, un discurso, cuando se discute, hay que hacer un cierto esfuerzo para no citarlo Eso nos lo indica como tema de un estudio, pero, hay además, otra razón Yo incluí algunas de sus obras en una lista de lecturas que he recomendado a la juventud Se me ha manifestado extrañeza y hasta se me ha pedido cuenta por ello, y habría así una responsabilidad mía ante los jóvenes, por

más que es sabido que no me asusta mucho esa clase de responsabilidades Considero ingenua, casi infantil, esa idea corriente de que los libros producen un efecto limitado y circunscripto en el sentido de las mismas ideas que los informan y solo en ese sentido, que leer un libro católico, hace católicos, que leer un libro liberal hace liberales, que leer un libro utilitario hace utilitarios, etc Algo así como el error pedagógico del centauro Quirón que daba a su discípulo Aquiles carne de león para hacerlo valiente y le prohibía la carne de gamo para que no se hiciera cobarde"

En estas consideraciones previas se aprecian las características de los analisis hechos por Vaz Ferreira en su Cátedra Son los prolegomenos sobre sus implicaciones en la elección del tema a desarrollar Son los preludios vazferreirianos para preparar el auditorio y conducirlo por medio de una dialéctica discriminatoria que él se construyó para mejor conducir su pensamiento basado en los desarrollos orales, particularidad que Unamuno elogió en sus juicios sobre el uruguayo, por el carácter de transparencia directa para la comunicación y significación de las ideas propias y ajenas

Sigue nuestro autor "Ahora, ¿cómo se debe leer a Nietzsche? ¿Cual es el mejor uso de Nietzsche? ¿y cuál es el mejor Nietzsche?"

"Ante todo, Nietzsche es malísimamente conocido Esto parece paradojico tratándose de un escritor cuyo nombre es tan difundido, y es verdad sin embargo

Se lo conoce, en general por una idea resumida de su filosofía, cuando más, si se lo conoce directamente, casi siempre se elige la parte peor Y, desde luego, no se puede resumir a nadie Cada hombre es todo él, dejémosle por lo menos todo lo que escribió, que ya es bastante resumen Sin duda hay que hacerlos razones pedagógicas, necesidades o conveniencias para la popularización, para la difusión, pero sólo como mal necesario Estos resúmenes son como un apolillamiento que a algunos escritores ya se los empieza a comer en vida"

En este texto se insiste en una tendencia docente y reiterativa que predominaba en el método usado por el conferencista El deseo de distinción, ordenamiento, clarificación, seguido del computar la mayor cantidad de elementos expurgados de toda añadidura ajena que podría traer confusiones

"Ahora, eso sí, a algunos pensadores se los puede sintetizar mejor que a otros, mejor a los sistemáticos que a los no sistemáticos, mejor a los deductivos y sintéticos que a los observadores y analíticos, mejor a los fríos, razonadores, abstractos, que a los efectivos, literarios, cálidos, y también mejor a los exagerados y unilaterales que a aquellos cuya exposición y cuyo pensamiento se matizan de distinciones y se completan siempre con reservas Mejor, por ejemplo, a un Spencer o a un Rousseau que a un James, o a un Hoffding, o a un Carlyle, o a un Bergson, o a un Montaigne, o a un Mill En el primero, inmensa cantidad de ejemplos y de hechos

particulares no son más que demostraciones, verdaderas o falsas, de principios, y el resumen consiste, en ese caso, en suprimir esos ejemplos de detalle, en tanto que en un Stuart Mill, por ejemplo, las ideas generales ordinarias, ni siquiera propias, son lo que vale menos, y en cambio tienen un valor inapreciable, casi único, las reservas, las distinciones, las complementaciones, los desarrollos, los perfeccionamientos Mas a un Rousseau que a un Montaigne es imposible resumir, de escritor como este último, la observación exacta, el pensamiento siempre original y variado y el "esprit de finesse", en tanto que en el primero, las teorías unilateralizadas, casi se resumen por sí mismas y a pesar nuestro No solo el resumen es mas fácil o más difícil según los casos, sino que hace mas o menos mal, y hasta a algunos pensadores no podemos negar que con ello puede hacérseles un gran bien"

Aquí ya se insinúa la cuestion para acercarse al foco de la personalidad de Nietzsche, situándola en un plano de relatividad comparativa con otros espíritus Al mismo tiempo se perciben las dificultades para el análisis, separar lo puro de lo impuro, lo noble de lo inferido, que presentaba la obra del alemán en aquella epoca y aún hoy

Prosigue Vaz Ferreira

"Pero hay casos trágicos y el de Nietzsche lo es típicamente porque lo bueno de él no es resumible y lo malo lo es muy fácilmente Y debido a la forma en que Nietzsche es resumido, los más no lo

leen y los que lo leen van a buscar lo que menos vale en él"

"Entre tanto, lo que yo creo verdadero al respecto, lo que voy a procurar probar en este estudio y lo que anticipo para su mejor comprensión, es lo siguiente. En grueso, podemos distinguir en Nietzsche dos partes una sistematizada y otra no sistematizada Entre paréntesis, y existiendo dos clases de obras de Nietzsche, unas que tienen forma sistemática y compuesta (esta es la forma de los libros de conjunto) y otras que son recopilaciones de aforismos, podría pensarse que la parte sistematizada se encuentra siempre y exclusivamente en las primeras y la parte no sistematizada siempre y exclusivamente en las segundas Hay cierta tendencia en este sentido, pero no es completamente así"

Percíbese ahora claro el objeto del estudio de Vaz Ferreira En la perspectiva temporal este aparece hoy como un ensayo con unidad pero con las virtudes y los defectos del trabajo intelectivo de cátedra, con su trasmisión hablada y sabemos que el texto que se publica es la reconstrucción en varios planos de numerosas conferencias, reducidas a cuatro en 1920, y después de expurgadas, transformadas en estudio unificado con las características del ensayo moderno, con orígenes en Montaigne, densificado de erudición, de acumulaciones de juicios personales y de sabiduría interpretativa y reflexiva, con preocupaciones creadoras de un perfil nuevo para los temas o las personalidades tratadas

VI

Delineado el contenido de este preludio, quédanos el resto del estudio abierto, minucioso, con numerosas citas de Nietzsche, descuidado a veces por la espontaneidad del estilo, pero siempre sugeridor y atrayente, con la localización de los valores perennes, lo importante para el pensamiento suramericano es que en el se ahonda en la consideración de Nietzsche con un estudio-ensayo de profundidad y comprensión filosófica, que no existia hasta el momento Nietzsche se halla en estos dias purificado de su popularidad equívoca, sedimentándose su obra, en el cauce de las apreciaciones filosóficas que van estructurándose en los tratados ejemplares de las historias de los eruditos y maestros de cátedra En ese plano va a ser algo difícil salvar a Nietzsche íntegro, de la empresa purificadora con que se pasa al dinamismo del tiempo o de la posterioridad de la filosofía llamada perenne Se le conoce hoy mejor, debido a las obras analiticas exhaustivas que se le consagraron en Alemania y Francia, Inglaterra e Italia Las de Charles Andler y Jaspers y Klages son abrumadoramente detalladas Despues lo escolta la progenie más mesurada de los admiradores y seguidores artísticos Entre ellos están los que aun lo desprestigian por tomarlo al pie de la letra en sus errores y los que lo magnificaron al mezclar la estrechez de sus doctrinas con su tragedia vital, no separando sus impulsos de genialidad con sus síntomas de trastornos mentales y facilitando el ahogamiento en el torrente de las doctrinas reaccio-

narias, del cisne moribundo de los cánticos del Zaratustra Grandes pensadores como Simmel, Santayana, Jean Wahl, Russell, Spengler, que lo sintetizaron en ensayos interpretativos, al condensar o comprimir sus ideas dispersas y contradictorias, no lo disminuyeron y nos restituyeron un Nietzsche personalísimo para cada uno de ellos Santayana nos sorprendió con este juicio "'Nietzsche era personalmente más filosófico que su Filosofía"

Es oportuno que el estudio de Vaz Ferreira aparezca en esta época, y que se coloque en el mismo plano de los otros estudios que nos dejó el filósofo nuestro La perspectiva histórica ya ha empezado a reconstituir el Nietzsche enmascarado y ambiguo que conocieron mal las generaciones anteriores Esperemos este Nietzsche que recoge lo más original y valioso de su mensaje Estamos seguros, que en este proceso de clarificación —hoy que Nietzsche se ha liberado de los nietzscheanos, figurará el estudio de Vaz Ferreira como la aportación más penetrante, serena y valiosa del pensamiento suramericano

FIN DEL TOMO I



-